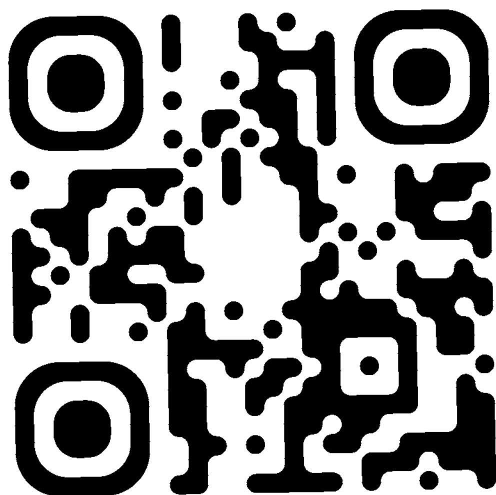
إيلينا فيرانتي

فرانتوماليا

Frantumaglia

ترجمة: مُعاويَة عبد المجَيد

دار الآداب



سجل في مكتبة

اضغط الصفحة

SCAN

فرانتوماليا

فرانتوماليا

إيلينا فيرَّانتي / روائيَّة إيطاليَّة

ترجمة: معاوية عبد المجيد

الطبعة الأولى عام 2024

ISBN 978-9953-89-763-9

العنوان الأصليُّ للكتاب

Frantumaglia by Elena Ferrante



دار الآداب للنشر والتوزيع

للمزيد من المعلومات عن دار الآداب الرجاء زيارة موقعنا www.daraladab.net

يمكنكم التواصل معنا على البريد الإلكترونيّ:

info@daraladab.net

rana.adab@gmail.com

Facebook: Dar Al Adab   Instagram: @daraladab   Twitter: @DarAlAdab

إيلينا فيرّانتي

فرانتوماليا

ترجمة: معاوية عبد المجيد

 دار الآداب

فرانتوماليا

أوراق. 1991 ـ 2003

بطاقات. 2003 ـ 2007

رسائل. 2011 ـ 2016

I

أوراق (1991 ـ 2003)

هذا الكتاب

هذا الكتاب موجَّهٌ لمن قرأ وأحَبَّ وناقَشَ «الحبَّ المقلق» (1992)، و«أيَّام الهجران» (2002)، الروايتَيْن الأولى والثانية لإيلينا فيرَّانتي[1]. أصبحت الرواية الأولى مع مرور الزمن كتابًا مُكرَّسًا، واستوحى منها ماريو مارتونه فيلمًا رائعًا، فتضاعفت الأسئلةُ حول الخفاء الفريد الذي تعيشه الكاتبة. ووسَّعَت الروايةُ الثانيةُ نطاقَ جمهور الأديبة، ولاقى الكتابُ قرَّاءً وقارئاتٍ شغوفين، فغدت التساؤلاتُ حول شخصيَّة إيلينا فيرَّانتي ضاغطة.

وإرضاءً للفضول المتزايد لهذا الجمهور المتطلِّب والكريم، قرَّرنا أن نجمع هنا بعضَ رسائل الكاتبة الموجَّهة إلى منشورات ي/و، والحوارات القليلة التي أجرتها، ومراسلاتها مع قرَّاء

---

(1) أُضيِفت إلى الطبعة الثانية موادُّ ونصوصٌ وحواراتٌ متعلِّقةٌ برواية «الابنة الغامضة» ورباعيَّة «صديقتي المذهلة»، وأُلحِقَت بهذا الكتاب. لذا فالترجمة العربيَّة تعتمد الطبعة الشاملة، الصادرة عام 2016. (المترجم)

استثنائيِّين. لا سيَّما أنَّ هذه النصوص تُوضح، بشكلٍ نرجو أن يكون حاسمًا، الأسبابَ التي تدفع الكاتبةَ منذ عشرة أعوامٍ للبقاء خارج منطق وسائل الإعلام وضروراتها.

الناشران ساندرا أوتزولا وساندرو فيرِّي

ملاحظة

هذا هو تقديم الناشِرَيْن لكتاب «فرانتوماليا» في طبعته الأولى، الصادرة في سبتمبر عام 2003. وكلُّ الملحوظات بالخطِّ المائل، التي تتلو النصوص، هي من إشراف إدارة التحرير.

1. هديَّة البيفانا[1]

ساندرا العزيزة،

في خلال لقائنا الأخير واللطيف، سألتِني عن نيَّتي حيال ترويج «الحبِّ المقلق» (من الجيِّد أن أعتاد تسمية الكتاب بعنوانه النهائيّ). وطرحتِ السؤالَ بطريقةٍ ساخرة، وأرفقتِهِ بإحدى نظراتكِ الطافحة باللهو. لم أمتلك الشجاعة لأُجيبكِ في حينها. كان يبدو لي أنَّني كنتُ واضحةً بما فيه الكفاية مع ساندرو، الذي أعرب عن موافقته الكلِّيَّة على خياراتي. كنتُ آمل ألَّا يُثارَ الموضوعُ ثانية، ولو على سبيل المزاح. والآن أُجيبكِ عن طريق الكتابة، فالكتابة تمحو سكوتي الطويل وتردُّدي ورخاوتي.

لا أنوي فعلَ أيِّ شيءٍ بخصوص «الحبِّ المقلق»، أيِّ شيءٍ

(1) البيفانا «Befana» في التراث الشعبيّ الإيطاليّ هي الساحرة العجوز، التي تمتطي المكنسة وتُحلِّقُ في السماء أثناء إحدى ليالي مطلع العام الجديد، لتضع الهدايا للأطفال من خلال مداخن البيوت. (المترجم)

يفرض على شخصي التزامًا علنيًّا. لقد فعلتُ ما يكفي من أجل هذه الحكاية الطويلة: لقد كتبتُها. وإن كان الكتاب يساوي شيئًا، فسيكون ما فعلتُه كافيًا. لن أُشارك في منتدياتٍ أو مؤتمرات، إن دعوني إليها. لن أذهب لاستلام جوائز، إن أرادوا منحي جائزة. لن أُروِّجَ الكتابَ أبدًا، ولا سيَّما عن طريق التلفزيون، لا في إيطاليا ولا حتى في الخارج. لن أُقدِّمَ مداخلاتي إلَّا عن طريق الكتابة، وسأسعى إلى تقليص هذا أيضًا إلى حدِّه الأدنى. فلقد عاهدتُ نفسي وأفرادَ أسرتي جازمةً بهذا التوجُّه. آمل ألَّا أُضطرَّ إلى تغيير فكرتي. أتفهَّمُ أنَّ هذا قد يُسبِّبُ مصاعب عدَّةً لدار النشر. أُقدِّرُ عملكما أيَّما تقدير، وقد تعلَّقتُ بكما مباشرة. لا أودُّ أن أُلحِقَ بكما ضررًا. إن تبدَّدَت رغبتكُما في مساندتي، فأخْبِراني نيَّتكما فورًا. سأستوعب الأمر. لا ضرورة على الإطلاق لنشر هذا الكتاب.

أستصعب شرحَ كلِّ دوافع قراري هذا، كما ترين. إنَّما أبوح لكِ بأنَّ ما أخوضه هو رهانٌ بسيطٌ مع ذاتي، مع قناعاتي. أنا أعتقد أنَّ الكتب، ما إن تُكتَب، لا تحتاج إلى مؤلِّفيها أبدًا. وإن كان لديها ما ترويه، فستجد قرَّاءها عاجلًا أم آجلًا، وإلَّا فلا. والأمثلة على ما أقول كثيرة. أعشق جدًّا تلك الكتب الغامضة، من الحقب القديمة والحديثة، والتي ليس لها مؤلِّفٌ مُعيَّن، ومع هذا فكانت لها وما تزال حياتُها المكثَّفة. تبدو لي أشبَهَ بأعجوبةٍ ليليَّة، كما كنت أنتظر في طفولتي هدايا البيفانا، وأذهب إلى النوم وأنا في غاية التوتُّر، وأستيقظ في الصباح: الهدايا موجودة، ولكنْ لا أحد رأى البيفانا. إنَّ المعجزات الحقيقيَّة هي تلك التي

لن يعرف أحدٌ أبدًا مَن صنَعَها، وهذا ينطبق على المعجزات الصغرى لأرواح البيت السرِّيَّة، وعلى المعجزات الكبرى التي يندهش المرء إزاءها بالفعل. بقيت لديَّ هذه الرغبة الطفوليَّة في العجائب الصغيرة أو الكبيرة. ما زلتُ أؤمن بها.

لذا، عزيزتي ساندرا، أقولها لكِ بوضوح: إن لم يكن لدى «الحبِّ المقلق» خيطٌ يَحبُكُه، فصبرًا، هذا يعني أنَّنا، أنتِ وأنا، أخطأنا. أمَّا إذا كان لديه، فالخَيْط سيُحبَكُ من تلقاء نفسه حيثما كان قادرًا على ذلك، ولن يبقى لنا سوى أن نشكر القارئات والقرَّاء لأنَّهم صبروا فأمسكوا بأحد طرفَيْه وشدُّوه.

من جهةٍ أخرى، أليس صحيحًا أنَّ حملات الترويج مكلفة؟ سأكون المؤلِّفة الأقلَّ تكلفةً في دار النشر إذًا. حتى حضوري سأُوفِّرُهُ عليكم.

أطيب الأمنيات،

إيلينا

ملحوظة: الرسالة بتاريخ 21 سبتمبر 1991.

2. خيَّاطات الأمَّهات

ساندرا العزيزة،

إنَّ أمرَ هذه الجائزة يُوتِّرني كثيرًا. ولا بدَّ لي أن أُخبركِ بأنَّ ما يُشعِرني بالاضطراب ليس أنَّ كتابي نال جائزة، بل إنَّ الجائزة تحمل اسم إلسا مورانته. فلكي أكتب كلمةَ شكرٍ من شأنها أن تكون بمثابة إشادةٍ بأديبةٍ أحببتُها جدًّا، رحتُ أبحث في كتبها عن مقاطع تلائم المناسبة. اكتشفتُ أنَّ القلق يمارس حيلًا قذرة. تصفَّحت، وتصفَّحت، ولم أعثر على أيِّ كلمةٍ تصلح لحالتي، في حين أنَّني كنتُ في الواقع أذكر الكثير منها بوضوح. ينبغي أن أتفكَّرَ في كيف ومتى تهرب الكلماتُ من الكتب، فتغدو الكتبُ أضرحةً فارغة.

ما الذي أعماني في هذه الظروف؟ كنتُ أبحث عن فقرةٍ نسويَّةٍ بلا منازع حول الصورة الأموميَّة، لكنَّ أصوات الرواة الذكور التي ابتكرتْها مورانته أغشت بصري. كنتُ أعلم جيِّدًا أنَّ لتلك الفقرات

وجودًا، ولكنِّي إذ عزمتُ على استرجاعها كنتُ سأضطرُّ إلى استعادة انطباعاتي خلال القراءة الأولى، حيث استطعتُ أن أسمع الأصوات الذكريَّة بصفتها زيًّا تنكُّريًّا لأصواتٍ ومشاعر نسائيَّة. إلَّا أنَّ أسوأ ما يمكن فعله للحصول على شيءٍ من هذا القبيل، هو التصفُّحُ الاضطراريُّ في سبيل تعقُّب جملةٍ قابلةٍ للاقتباس. إنَّ الكتبَ كائناتٌ مُركَّبة، والأسطرُ التي أربكتْنا نحن القرَّاءَ بعمقٍ هي ذروةُ الزلزال الذي أحدثَهُ النصُّ في قلب القارئ منذ الصفحات الأولى: فإمَّا أن نُحدِّدَ موقعَ الفالق، ونصبحَ نحن الفالق، أو تختفي الكلماتُ التي خِلناها مكتوبةً من أجلنا. وفي حال استعدناها بدت لنا سخيفة، مثل عبارةٍ شائعةٍ ومُبتَذلةٍ بالأحرى.

لجأتُ في النهاية إلى الاقتباس الذي تعرفانه، الذي أردتُهُ استهلالًا لرواية «الحبِّ المقلق»، ولكن من الصعب استعماله لأنَّه يبدو الآن بديهيًّا جدًّا، مُجرَّد فقرةٍ تهكُّميَّةٍ حول نزع الصفة المادِّيَّة عن جسد الأمِّ على يد الذَّكَرِ الجنوبيّ. لذا، في حال ارتأيتما أنَّ اقتباس تلك الفقرة ضروريٌّ لتكون قراءة كلمتي مفهومةً بشكلٍ أكبر، فها أنا أنسخ لكما الصفحةَ بأكملها هنا. تُلخِّصُ إلسا مورانته بعفويَّةٍ ما ستقوله شخصيَّتُها جوديتَّا لابنها، تعليقًا على الطريقة الصقليَّة التي مارسها الفتى للإشارة إلى نهاية تجربة أمِّه المسرحيَّة، بعد إذلالٍ رهيب، واسترجاعها لمظهرٍ أقلَّ غرابة.

أمسكت جوديتَّا يده وملأتْها بالقُبَل. وكان في تلك اللحظة (أخبرتْهُ بذلك لاحقًا) يتَّخذ ملامح رجلٍ صقليٍّ تمامًا؛ من أولئك الصقليِّين الصارمين، رجال الشرف، الحريصين دومًا على مراقبة

أخواتهم؛ ألَّا يخرجن في المساء بمفردهنّ، ألّا يُغرين عشّاقهنّ، ألَّا يستخدمن أحمر الشفاه! أولئك الذين تعني الأمُّ بالنسبة إليهم شيئَيْن: عجوزٌ وقدّيسة. فاللون الأنسب لملابس الأمَّهات هو الأسود، أو الرماديُّ أو البنِّيُّ كحدٍّ أقصى. ملابسهنَّ بلا شكل، إذ إنَّ أحدًا، بدءًا بخيّاطات الأمَّهات، لن يُفكِّر بأنَّ للأمِّ جسدَ امرأة. أعمارهنَّ لغزٌ لا أهمِّيَّة له، طالما أنَّ سنَّهنَّ الوحيدة هي الشيخوخة. ولهذه الشيخوخة التي بلا شكلٍ أعينٌ مُقدَّسةٌ لا تبكي من أجلهنّ، بل من أجل أبنائهنّ؛ وشفاهٌ مُقدَّسةٌ لا تتلو الأدعية من أجلهنّ، بل من أجل أبنائهنّ. والويل لمن يتلفَّظُ بالباطل في حضرة هؤلاء الأبناء، بأسماء أمَّهاتهنَّ المقدَّسة! الويل! ففي هذا إهانةٌ قاتلة!

هذا المقطع ـ أوصيكما ـ يُقرَأ من دون تفخيم، يُقرَأ بصوتٍ عاديّ، من دون محاولة الإتيان بنبرةٍ خطابيَّةٍ يتنطَّعُ بها الممثِّلُ المسرحيُّ الرديء. ويجدر بمَن سيقرأه منكما أن يُشدِّدَ حصرًا، وبخفَّة، على العبارات التالية: بلا شكل. خيَّاطات الأمَّهات. جسد امرأة. لغزٌ لا أهمِّيَّة له.

وهاكِ أخيرًا رسالتي إلى لجنة تحكيم الجائزة، وأرجو ألَّا تُفْهَمَ كلماتُ مورانته إطلاقًا على أنَّها رثَّة.

وأعتذر منكما مرَّةً أخرى على المضايقات التي أُسبِّبها لكما.

إيلينا

السيِّد رئيس لجنة التحكيم العزيز، السادة الأعضاء الأعزَّاء:

في رأسي كثيرٌ من الكلمات عن إلسا مورانته، التي أعشق كتبها جدًّا. وقبل الشروع بكتابة هذه الرسالة إليكم، ذهبتُ لأبحث عن بعض تلك الكلمات، لكي أتشبَّثَ بها وأستمدَّ منها الصلابة، فلم أعثر إلَّا على ما ندر، هناك حيث أذكر أنَّها كانت موجودة. اختفى كثيرٌ منها. وقد تعرَّفتُ على كلماتٍ أخرى أثناء تصفُّحي، مع أنَّها لم تكن موضوعَ بحثي، فسحرتْني أكثر من تلك التي كنتُ أبحث عنها. إنَّ الكلمات تُجري رحلاتٍ غير مُتوقَّعةٍ في رأس مَن يقرأها. كنتُ أبحث، على وجه الخصوص، عن كلماتٍ حول الصورة الأموميَّة، وهي موضوعةٌ محوريَّةٌ في أعمال مورانته، ففتَّشتُ في «أكاذيب وطلاسم»، «جزيرة أرتورو»، «التاريخ» و«أراكويلي». وفي النهاية وجدتُ ما كنتُ أبحث عنه، ربَّما، في «الشال الأندلسيّ».

من المؤكَّد أنَّكم تعرفون هذه الكلمات أكثر منِّي، ومن غير المجدي أن أنقلها لكم، فهي تصف كيف يتصوَّرُ الأبناءُ أمَّهاتهم: في حالة شيخوخةٍ دائمة، بأعينٍ مُقدَّسة، وشفاهٍ مُقدَّسة، بملابس سوداء أو رماديَّة، أو بنِّيَّةٍ كحدٍّ أقصى. تتحدَّث الكاتبة في البدء عن أبناءٍ حازمين: «أولئك الصقلِّيين الصارمين، رجال الشرف، الحريصين دومًا على مراقبة أخواتهم». لكنَّها، في غضون جملٍ قليلة، تضع صقليَّة جانبًا، وتنتقل ـ كما يبدو لي ـ إلى صورةٍ أموميَّةٍ أقلَّ محلِّيَّة. يحدث هذا مع ظهور عبارة «بلا شكل». ألبسةُ الأمَّهات **بلا شكل**، وسنُّهنَّ الوحيدة، الشيخوخة، هي أيضًا **بلا شكل**، «إذ إنَّ أحدًا لن يُفكِّر ـ تتابع مورانته ـ بدءًا بخيَّاطات

الأمَّهات، بأنَّ للأمِّ جسدَ امرأة».

وإنَّ هذه العبارة «أحدًا لن يُفكِّر» تبدو لي ذات دلالةٍ كبيرة. فهي تعني أنَّ اللاشكل يُؤثِّر بقوَّةٍ في كلمة «أمّ»، لدرجة أنَّ تفكير الأبناء والبنات، عندما يتطرَّقُ إلى الجسد الذي تحيل عليه الكلمة، لا يستطيع أن يمنحه الأشكال التي يستحقُّها إلَّا باشمئزاز. وحتى خيَّاطاتُ الأمَّهات لا يقدرن على ذلك، مع أنَّهنَّ نساء، وبنات، وأمَّهات. لا بل إنَّهنّ، بحكم العادة، ومن دون تفكير، يُصمِّمن للأمِّ أثوابًا تطمس معالم المرأة، كما لو أنَّ المرأة جذامٌ للأمّ. وبفعلهنَّ هذا تتحوَّل أعمارُ الأمَّهات إلى لغزٍ لا أهمِّيَّة له، وتغدو الشيخوخةُ سنَّهنَّ الوحيدة.

لم أفكِّر بـ «خيَّاطات الأمَّهات» على نحوٍ واعٍ إلَّا الآن، أثناء الكتابة. لكنَّهنَّ يَستَمِلنَني كثيرًا، خصوصًا إذا ربطتُهنَّ بتعبيرٍ لطالما أثار فضولي، منذ أن كنتُ طفلة. التعبير هو: «قصُّ الثياب على جسد أحدهم»، [بمعنى اغتيابه]. كنتُ أتخيَّلُ أنَّ التعبير يخفي معنى شرِّيرًا: عدوانيَّةً خبيثة، عنفًا يُهشِّمُ الألبسة ويُعرِّي الأجسادَ بفظاظة. أو إنَّه، وهذا الأسوأ، فنٌّ سحريٌّ قادرٌ على تشكيل جسدك إلى درجة الفحش. واليوم، لا يبدو لي هذا المعنى شرِّيرًا، ولا خبيثًا، ولا فظًّا. بل تستهويني الصلة بين القصّ، والإلباس، والكلام. ويبدو لي من المثير أنَّ هذه الصلة ولَّدَت استعارة الاغتياب. فلو تعلَّمت خيَّاطاتُ الأمَّهات قصَّ الثياب على أجساد الأمَّهات بتعريتهنّ، أو لو صمَّمَتنها لهنَّ بغية استرجاع جسد المرأة الذي كان وما زال لديهنّ، فكُنَّ سيُعرِّينهنَّ من خلال إلباسهنّ، بحيث لا يظلُّ جسدُهنّ، وعمرُهنّ، لغزًا لا أهمِّيَّة له.

ولعلَّ مورانته، عندما كانت تتحدَّث عن الأمَّهات وخيَّاطاتهنّ، كانت تتحدَّث كذلك عن ضرورة إيجاد ملابسهنَّ الحقيقيَّة، ونسف العادات التي تُثقِلُ على كلمة «أمّ». أو ربَّما لا. وبأيِّ حال، أذكر من شعرها صورًا أخرى (الإحالة على «كفن مسيحٍ أموميّ»، على سبيل المثال، موصوفًا بأنَّه «منسوجٌ من حبٍّ طازجٍ على جسد الجذام»)، حيث من الجميل أن ننغمس فيها لنرتقي بوصفنا خيَّاطاتٍ جديداتٍ ومُستعدَّاتٍ لمحاربة خطأ اللاشكل.

ملحوظة: لم تحضر الكاتبة لاستلام جائزة العمل الأوَّل الممنوحة لرواية «الحبّ المقلق» من قِبَلِ لجنة تحكيم النسخة السادسة لجائزة «بروتشيدا، جزيرة أرتورو ـ إلسا مورانته (1992)». إنَّما بعثت لدار النشر رسالتها هذه إلى لجنة التحكيم، وقُرِئتْ خلال احتفاليَّة منح الجائزة. نُشِرَ النصُّ في «Cahiers Elsa Morante»، بإشراف جان نويل سكيفانو وتيونا نوتاربارتولو، منشورات «Edizioni Scientifiche Italiane»، عام 1993، وقد أعدنا نشره هنا بعد تعديلاتٍ طفيفة. الفقرة المقتبسة من إلسا مورانته أعلاه موجودة في «الشال الأندلسيّ»، إصدار إيناودي عام 1985.

3. الكتابة حسب الطلب

ساندرا العزيزة،

ما أسوأ هذا الذي فعلتماه! فبالكتابة عن ذكرى تأسيس مشروعكما النشريّ، اكتشفتُ أنَّ مُنحَدرَ الكتابة حسب الطلب سهلُ الهبوط، بل ممتعٌ أيضًا. ما الذي سيحدث الآن؟ جعلتماني أزيل السدَّادة، فهل سينسكب الماء كلُّه في بالوعة المغسلة؟ أشعر بأنَّني في هذه اللحظة قادرةٌ على الكتابة عن أيِّ شيء. ستطلبان منِّي الاحتفال بشرائكما سيَّارةً جديدة؟ سأصطاد من مكانٍ ما ذكرى لي عن أوَّل مشوارٍ بالسيَّارة، وسأصل سطرًا تلو سطرٍ إلى تهنئتكما بسيَّارتكما الجديدة. ستطلبان منِّي تهنئة قطَّتكما على القطط التي أنجبتْها؟ سأنبش القطَّة التي أهداها لي والدي، ثم أخَذَها بعيدًا إذ ضاق ذرعًا بموائها، وتخلَّى عنها على الطريق المؤدِّية إلى سيكونديليانو. ستطلبان منِّي الإسهام بمقالٍ في كتابٍ تقترحانه حول نابولي الحاليَّة؟ سأنطلق من خشيتي من الخروج من

البيت ذات مرَّة، مخافة أن ألتقي بجارةٍ متماديةٍ عارضتْها أمِّي فطردتْها من البيت، وسأكشف كلمةً تلو كلمةٍ عن العنف الذي نتعرَّض له بشكلٍ غير مباشر حاليًّا، بينما تُغيِّرُ السياسةُ القديمةُ مظهرَها، في حين أنَّنا لا نعرف أين هو هذا المظهر الجديد الذي علينا أن نُؤيِّده. سأُرغَمُ على تقديم هبةٍ زهيدةٍ طارئةٍ للنساء لكي يتعلَّمن محبَّة أمَّهاتهنّ؟ سأروي كيف كانت أمِّي تمسك بيدي في الطريق عندما كنتُ صغيرة. سأنطلق من هناك ـ وفي الواقع يطيب لي أن أفعلها حقًّا الآن وقد فكَّرتُ بالأمر، فأنا أحتفظ بعاطفةٍ بعيدةٍ عن ذلك التلامس الجلديّ، إذ كانت تمسك بيدي خوفًا من أن أملصَ منها وأركضَ إلى الشارع المزدحم والمحفوف بالمخاطر، فأشعر بخوفها فأخاف ـ ثم سأجد مسلكًا أنعطف من خلاله إلى مهمَّتي المحدودة، حيث سأُشير ببراعةٍ إلى الفيلسوفتَيْن النسويَّتَيْن لوسي إريغاراي ولويزا مورارو. فالكلمات تتوالى في إثر الكلمات، ومن الممكن دومًا كتابةُ صفحةٍ متناسقةٍ تتَّسم بالابتذال أو الرقيّ، بالحزن أو المرح، حول أيِّ موضوع، هابطٍ أو رفيع، بسيطٍ أو مُركَّب، هزيلٍ أو جوهريّ.

فما العمل إذًا؟ هل نرفض طلبًا حتى من أُناسٍ نودُّهم ونثق بهم؟ هذه ليست حالتي. لقد كتبتُ أسطرَ الاحتفاء المطلوبة. أحاول أن أبلغكما إحساسًا حقيقيًّا بالتقدير على المعركة النبيلة التي صارعتما فيها طيلة هذه الأعوام، والتي يبدو لي النصرُ فيها اليومَ أصعب.

إليكما رسالتي إذًا: أطيب الأمنيات. ارتضيتُ هذه المرَّة الانطلاق من نبتة قبَّار، ولا أدري ما الذي سينجم عنها. بوسعي

أن أغرقكما بذكريات، وخواطر، ومُسوَّداتٍ جامعيَّة. الأمر بسيط. أشعر بأنِّي قادرةٌ على الكتابة حسب الطلب عن شبَّان اليوم، عن شناعات التلفزيون، عن دي جاكومو وفرانشسكو يوڤينه، عن فنِّ التثاؤب، عن منفضة. كان تشيخوف، تشيخوف العظيم، يدردش مع أحد الصحفيِّين الذي أراد أن يعرف منه كيف تُولَدُ حكاياته، فمسك تشيخوف أوَّل غرضٍ وقع تحت يده ـ منفضةً بالضبط ـ وأجابه: أترى هذه؟ عُدْ في الغد وسأعطيك قصَّةً بعنوان «المنفضة». طرفةٌ رائعة. ولكن كيف ومتى تتحوَّلُ الصدفة إلى ضرورة كتابة؟ لا أدري. كلُّ ما أعرفه هو أنَّ للكتابة جانبًا شاقًّا، حين تغدو أعصابُ المناسبة مرئيَّة. حينئذٍ قد تبدو الحقيقةُ نفسُها مُزيَّفة. لذا، ومنعًا للالتباس، سأضيف في الهامش، من دون قبَّارٍ أو سواه، من دون أدب، أنَّ تهنئتي حقيقيَّةٌ ومُفعَمةٌ بالعاطفة. إلى لقاءٍ قريب.

إيلينا

في أحد البيوت الكثيرة التي سكنتُها في صباي، كانت هناك نبتة قبَّارٍ تنمو في كلِّ فصلٍ على الجدار المشرف على الشرق. وكان الحجر قاحلًا، ومُتفكِّكًا، لا تجد أيَّة بذرةٍ تربةً متماسكةً فيه. إلَّا أنَّ نبتة القبَّار تلك، على وجه الخصوص، كانت تنمو وتُزهِر بشكلٍ باهر، وبألوانٍ بهيَّةٍ للغاية، حتى إنَّها ما زالت عالقةً في ذهني كصورةٍ عن القوَّة العادلة، والطاقة الناعمة. وكان الفلَّاح الذي يُؤجِّرنا البيت يجزُّ النباتات في كلِّ عام، ولكن عبثًا. وإذ

عمد إلى تجميل الجدار بالجصّ، ليَسَهُ بصبَّةٍ متجانسةٍ بكلتا يدَيْه، ثم طلاه بلونٍ سماويٍّ لا يُحتَمَل. انتظرتُ طويلاً، متفائلة، أن تنتصر جذورُ القبَّار مرَّةً ثانية، وأن تُصدِّعَ سكونَ الجدار المستوي بغتة.

واليوم، بينما أبحث عن درب التهاني لدار النشر التي تحتويني، أشعر بأنَّ ذلك قد حدث. تصدَّعَ الجصّ، وتفتَّقَ القبَّارُ من جديدٍ ببراعمه الأولى. لذا أُهنِّئ منشورات ي/و على متابعتها النضال ضدَّ الجصّ، ضدَّ كلٍّ ما يفرض الانسجام بالإلغاء. فلتتفتَّح بإصرار، من فصلٍ إلى فصل، كتبًا مثل زهر القبَّار.

ملحوظة: المناسبة المشار إليها هي الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس منشورات ي/و (1994). أُدرِجَ النصُّ الذي يتلو الرسالة في قائمة دار النشر المطبوعة من أجل المناسبة.

4. الكتاب السيناريو

ساندرو العزيز،

المُقتَرحُ يُثير فضولي بالتأكيد. إنَّني مُتلهِّفةٌ لقراءة السيناريو الذي كتبه مارتونه، لذا أرجو منك أن تُرسِلهُ إليَّ مباشرةً حالما تتلقّاه. لكنَّني أخشى أنَّ قراءتي لن تفيد في شيءٍ عدا إشباع فضولي، فهي تعني لي أن أفهم كيف غذَّى كتابي، وما زال يُغذِّي، مشروعَ مارتونه السينمائيّ، وأن أعرف أعصابَهُ التي لمسها النصّ، وكيف حفَّزَ مُخيِّلتَه. من جهةٍ أخرى، إذ أتفكَّرُ في الأمر الآن، أتوقَّعُ أن أجد نفسي في موقفٍ مُضحِكٍ ومُحرِجٍ نوعًا ما: سأصبح قارئةً لنصٍّ كاتبٍ آخر يروي عليَّ حكايةً كتبتُها بنفسي. سيستند خيالي إلى كلماته هو لينفتحَ على ما تخيَّلتُه، ورأيتُه، وحدَّدتُهُ مسبقًا بكلماتي أنا. ولا بدَّ لهذا التخيُّل الثاني، شئنا أم أبينا، أن يُصفِّي حساباته ـ الهزليَّة؟ المأسويَّة؟ ـ مع التخيُّل الأوَّل. بالمحصِّلة، سأصبح قارئةً لواحدٍ من قرَّائي الذي سيروي عليَّ بأسلوبه، ووسائله، وذكائه وحساسيَّته، ما

قرأهُ في كتابي. كيف سأتصرَّف حيال هذا؟ ليس في وسعي أن أخبرك. أخاف أن أكتشف أنَّني أعلم القليل عن كتابي. أخشى أن أرى في كتابة كاتبٍ آخر (السيناريو كتابةٌ اختصاصيَّةٌ حسب تصوُّري، لكنَّها كتابةٌ لسرد حكايةٍ في كافَّة الأحوال)، ما رويتُهُ حقًّا فأشمئزَّ منه. أو على العكس، أن أكتشف فيه مواطن الضعف، أو ببساطةٍ أن أنتبه إلى ما ينقصه، إلى ما كان ينبغي أن أرويه ولم أفعل، نتيجة عجز، أو وجل، أو نظرةٍ سطحيَّة، أو خياراتٍ أدبيَّةٍ قائمةٍ على التقييد الذاتيّ.

ولكنْ هذا يكفي، لن أطيل. عليَّ أن أقرَّ بأنَّ المتعة بتجربةٍ جديدةٍ تتغلَّبُ على عوامل القلق والارتياب الصغيرة. أعتقد أنَّني سأتصرَّف على النحو التالي: سأقرأ نصَّ مارتونه بصرف النظر عن كونه ممرًّا للوصول إلى فيلمه. سأقرأه باعتباره فرصةً للتعمُّق ـ من خلال عمل كاتبٍ آخر وإبداعه ـ لا في كتابي، الذي صار يشقُّ دربَهُ الخاصّ، إنَّما في المادَّة التي لمستُها أثناء كتابته. بل قل له إن قابلتَهُ أو هاتفتَه، إنِّي لا أريده أن يأملَ منِّي مساهمةً مفيدةً من الناحية الفنِّيَّة.

أشكرك كثيرًا على الجهود التي تبذلها.

إيلينا

ملحوظة: الرسالة بتاريخ أبريل 1994، وتُحِيل على سيناريو ماريو مارتونه الذي استوحاه من رواية «الحبِّ المقلق». أرسل المخرجُ النصَّ إلى فيرَّانتي مرفقًا برسالة، وتلت ذلك مراسلةٌ ننشرها هنا تباعًا.

5. إعادة خلق «الحبِّ المقلق»
مراسلاتٌ مع ماريو مارتونه

كامبانيانو، 18 أبريل 1994

السيِّدة فيرَّانتي العزيزة،

أرسل لكِ الصياغة الثالثة للسيناريو الذي أعمل عليه. ومثلما في وسعكِ أن تتصوَّري، ستتلوها صياغاتٌ أخرى، مع مرور الوقت، تشمل تعديلاتٍ وأفكارًا جديدة، وتغييراتٍ مُتعلِّقةً بتطوُّر الشخصيَّات أو باختيار المواقع. يُشبهُ السيناريو الخريطة نوعًا ما: كلَّما كانت دقيقة، منحت حرِّيَّةً أكبر للرحلة التي ستبدأ بتصوير الفيلم. وحتى تلك اللحظة، لا نتوقَّف أبدًا عن العمل عليه.

حاولتُ أن أستوعب الكتاب وأحترمه، وأن أُمرِّرَهُ في الآن ذاته بتجاربي، وذكرياتي، ورؤيتي لنابولي. أحاول أن أمنح الحياةَ لشخصيَّة ديليا، بحيث تبدو مختلفةً عن تلك التي تعرفينها حضرتكِ: هذا ضروريّ، لا سيَّما أنَّكِ في الرواية أردتِ حجبَ

صورتها. حضرتكِ تكشفين عن فكرها، وتمنحين القارئَ ركائز راسخةً عنها، لكنَّكِ لا تَصِفينها أبدًا على مرآنا مثلما تفعلين بوضوحٍ مع بقيَّة الشخصيَّات. إنَّ هذه السيرورة المذهلة التي تتفرَّدُ بها الكتابة، والتي تخلق غموض العلاقة بين ديليا وأماليا، لا بدَّ أن تتبدَّدَ حتمًا برأيي، لكي تتشكَّلَ فيما بعد من جديد ـ أرجو ذلك ـ على نحوٍ سينمائيّ؛ ففي الفيلم يجب أن نرى ديليا منذ البداية بالفعل. أحاول أن أضفي عليها ملمحًا يُوفِّقُ بين شخصيَّة روايتكِ والممثِّلة التي ستؤدِّي الدور، آنّا بونايوتو، بناءً على منهجيَّةٍ أعزُّها كثيرًا (إن تسنَّت لكِ الفرصة لمشاهدة فيلمي «وفاة عالم رياضيَّاتٍ نابوليتانيّ»، تمعَّني بشخصيَّة ريناتو كاتشابّولي والممثِّل كارلو شيكّي). أحاول بهذه الطريقة أن ألتحم بالحكاية عبْر تصوُّرٍ سينمائيّ. لا ننسى أنَّ الكاميرا ستلتقط حتمًا ذلك الوجه، ذلك الجسد، تلك النظرة.

ولعلَّ مَشَاهِدَ الفلاش باك، ومداخلات التعليق الخارجيِّ (صوت الراوي)، هي أكثر من اللازم. لكنِّي أُحيطكِ علمًا بأنَّها موادُّ من الممكن مَنتَجَتُها لاحقًا بحرِّيَّةٍ مطلقة، إذ يبدو لي من الأفضل الآن الإبقاءُ عليها. أجريتُ تعديلاتٍ على مواقع مُعيَّنة. سترين على وجه الخصوص أنِّي استبدلتُ غرفة الفندق بمنتجعٍ علاجيّ. إنَّ هذه التعديلات، ومن المُرجَّح أن تضاف إليها تعديلاتٌ أخرى، مردُّها إلى أنَّني سأحاول إيجاد أماكن حقيقيَّة تقترب من روح الرواية، ولكن لا تستنسخ بيئاتها وأجواءها، هذا أوَّلًا. وثانيًا، لأنَّ الرؤية على الشاشة أحيانًا (وهذا ينطبق على مشهد غرفة الفندق) مختلفةٌ حتمًا عن الرؤية عبر الخيال. ولهذا

السبب نفسه أُفضِّل، على سبيل المثال، أن يكون الخال فيليبُّو سليم الذراعَيْن، لأنَّني بخلاف ذلك أخشى أن يتساءل المتفرِّج عن مغزى إظهاره مبتور الذراع.

ويطيب لي معرفة رأيكِ بخصوص الفترة التي تدور فيها أحداثُ الفيلم، والأجواء الانتخابيَّة التي أعددتُها في الخلفيَّة، إذ لا أودُّ لها أن تبدو مجّانيَّة. سأرسل لكِ صورةً عن مقالٍ نُشِرَ في جريدة المانيفستو، أرى أنَّه يلتقط العلاقة بين أنوثة ألساندرا موسوليني وبين الفاشيَّة بوصفها معطى «أنثروبولوجيًّا» في نابولي. تبدو لي هذه العلاقة غير بعيدةٍ البتَّة عن وقائع «الحبِّ المقلق».

وأرجوك، بكلِّ الأحوال، إذا توفَّرت لديكِ الرغبة، ألَّا تتردَّدي بتزويدي بتوجيهاتٍ ومُقتَرحات، حتى لو كانت مُفصَّلة؛ سأجدها ثمينةً بالتأكيد. آمل ألَّا يُخيِّبَ السيناريو ظنَّكِ حقًّا؛ سأكون سعيدًا بخوض تجربة الفيلم اعتمادًا على ثقتكِ.

أحيِّيكِ بمودَّةٍ وامتنان،

ماريو مارتونه

مارتونه العزيز،

إنَّ السيناريو الذي اشتغلتَ عليه حضرتك حمَّسَني لدرجة أنَّني، رغم محاولاتي المتكرِّرة لإبلاغك تقديري وإعجابي بعملك، لم أتمكَّن من الذهاب أبعد من الأسطر الأولى. أخشى بصراحةٍ أنِّي لن أعرف كيف أساهم بمشروعك. لذا قرَّرتُ أن أتصرَّف على النحو الآتي: سأُشير هنا أدناه، بحذلقةٍ وبشيءٍ من

الارتباك، إلى نقاطٍ هامشيَّةٍ يمكنك معالجتها، مع أنَّها ليست ذات أهمِّيَّةٍ أحيانًا. وسأتركها مثلما سجَّلتُها أثناء قراءتي، بلا ادِّعاءاتٍ مفرطة. قد ترى أنَّ كثيرًا من الملاحظات باطلة، ذلك أنِّي دوَّنتُها استنادًا إلى كيف ظلَّت الوقائعُ والشخصيَّاتُ عالقةً في ذهني، أكثر ممَّا بدت عليه في الكتابة، وقد تبدو أنَّها لا تأخذ بالحسبان جهودك في إعادة خلق الحكاية من منظورٍ سينمائيّ، لذا أستميحك المعذرة سلفًا.

ص 10. التلميح إلى أغسطو: ديليا شخصيَّةٌ مُتوتِّرةٌ في كلِّ جوارحها، في كلِّ كلماتها؛ لطيفةٌ وجامدة، ودودٌ ولامبالية. علاقاتها بالرجال ليست تجارب، إنَّما اختباراتٌ تمتحن بها جسمَها المختنق، وهي اختباراتٌ فاشلةٌ جميعها. لا أظنُّ أنَّها قادرةٌ على التمتُّع بأيِّ شكلٍ من أشكال الوحدة، فالوحدة لا تُمثِّلُ عندها فاصلًا، أو إجازةً ضمن حياةٍ ممتلئة، بل تَخندُقًا يتحوَّلُ إلى نمط حياة. كلُّ حركاتها أو كلماتها هي بمثابة عقدة، ستتولَّى الحبكةُ حلَّها. فليس من المجدي، برأيي، التلميحُ إلى حياةٍ عاديَّةٍ تعيشها، مُكوَّنةٍ من عباراتٍ وأحاسيس اعتياديَّة. ولو كان لأغسطو وجود، فإنَّ ديليا لن تُفْصِح عنه. باختصار، أميل إلى إزالة هذا الاسم المحض، وإزالة التلميح إلى الوحدة، وكذلك جملة «نتحادث في بعض الأمور».

ص 14. يبدو لي ردُّ ماريًّا روزاريا مبالغًا فيه. أقترح استبدالَه بردٍّ آخر أدقّ، يوحي بغيرة الأب على الفور. أغتنم الفرصة لأقول لك إنِّي أُفضِّلُ أن يتَّضحَ بشكلٍ أكبر أنَّ الأب لطالما كان غيورًا، وإنَّ ديليا تنطلق بالفعل من هذه الغيرة الأبويَّة لتُشكِّلَ صورة الأمِّ

غير الجديرة بالثقة. إذ اقتنعت، منذ الطفولة، بأنَّ أماليا أنجبتْها إلى الدنيا لا لشيءٍ سوى لتطرحها خارجًا، لتنفصل عنها وتَهِبَ نفسها للآخرين بمجون. شبحُ أماليا هذا ـ لا أماليا الحقيقيَّة ـ هو نقطة التقاطع بين وساوس الأب والإحساس بالهجران الذي اختبرتْه ديليا في صغرها (الإشارة إلى حُجرة المهملات، في الصفحات الأولى).

ص 16 ـ 17. الردُّ الثاني لماريَّا روزاريا، وردُّ واندا الذي يليه، يبدوان لي بلا داعٍ، لأنَّهما يُعبِّران عن أشياء تعرفها كلٌّ من الشقيقات الثلاث، وهما مُصاغان بطريقة الاستفهام البلاغيّ. ربَّما يفيدان المتفرِّج، ولكنَّهما لا يفيدان الشخصيَّات. ثم أليست نبرة ماريَّا روزاريا متعارضةً مع ما تقوله عن زوجها وعن نفسها؟ إن كان الموضوع هو الهروب من نابولي ومن قصصهنَّ العائليَّة، فمن الأجدى أن تواجه الشقيقاتُ الثلاثُ هذه الإشكاليَّةَ بعباراتٍ تكشف لكلٍّ واحدةٍ منهنَّ شيئًا عن الأُخريَيْن.

ص 18. إنَّ جسدَ ماكينات الخياطة القديمة، واستكشافَها من قِبَلِ الطفلة، قد يفضي بنا إلى العمل المنزليِّ الذي تمارسه الأمّ، وإلى ثيمة الملابس (الدخول في الثياب التي تتصوَّرُ أنَّها لأمِّها، ثم تكتشف أنَّها اختيرت لها)، وإلى جرح الإصبع. إنَّ هذه الأغراض (الماكينة، الإبرة، الطبشورة، الكشتبان، حاملة الدبابيس) إشاراتٌ تُحيل على الكيفيَّة التي كانت تُخفي فيها أماليا جسدها الحرون، أو تُقوِّيه، لتُعاقبه. ولكن أودُّ أن أُشدِّدَ أيضًا على أنَّ عمل أماليا يُحيل على المعركة التي خيضت، في بيئاتٍ مُعيَّنة، للانتقال في الأربعينيَّات والخمسينيَّات من العيش الكفاف

إلى أشكال حياةٍ أيسَر (طقم أماليا الأزرق، ومعطف كازيرتا المصنوع من وبر الجمل، يظهران في عين ديليا برهانًا على حياةٍ أخرى لأمِّها، حياةٍ سرِّيَّة). تعود جذور حكاية «الحبِّ المقلق» إلى الهدر الكبير للطاقات، بهدف الانتقال من وضعٍ متقلقلٍ تعيشه البروليتاريا الرثَّةُ إلى رموز رخاءٍ شبه برجوازيّ. ينبغي أن نتصوَّرَ أنَّ أعمال نيكولا بوليدرو المشبوهة أثرت مخبزَ والده الواقع في الضاحية، وأنَّ نيكولا بوليدرو عاش حياةً رغيدةً من الناحية الاقتصاديَّة، وذلك من خلال استغلاله «فنَّ» والد ديليا، وأنَّه هبط لاحقًا إلى مشاريع صغيرةٍ محظورة، حتى عاش في شيخوخته على هوامش التحرُّكات المافيويَّة وغير القانونيَّة التي نفَّذَها ابنه. ينبغي أن نتصوَّرَ أنَّ والد ديليا كان لديه في الأصل موهبةٌ غائرة ـ قد يكون هو الذي رسم لوحة الأخوات فوسِّي فعلًا ـ وانحرف بها لحاجته لكي يتدبَّرَ أمره أوَّلًا، ولكي لا يتفوَّقَ عليه كازيرتا ثانيًا (فالرفاه الذي يتفاخر به كازيرتا جعله حسودًا، وشرِّيرًا). ينبغي أن نتصوَّرَ أنَّ هذا الجهدَ الموجَّهَ لتغيير أوضاعه، فجَّرَ لديه انفعالاتٍ وعدوانيَّاتٍ أضيفت إلى مباعث الغيرة، والمخاوف الجنسيَّة، والانتقامات لموهبته المنحرفة، ولما تعرَّضَ له من استغلال. فعمله هذا يبدو لديليا نفسها أنَّه عملٌ رجَّاليّ. لكنَّ الأمر لا ينفي أهمِّيَّة اللحظات التي تفطن فيها للمرَّة الأولى إلى أنَّ عمل والدتها كان يدرُّ أموالًا على العائلة، وأنَّ جسد أمِّها كان النموذج العاري الذي هو أصل صورة «الغجريَّة»، وأنَّ القطيعة بين كازيرتا وأبيها (وتدخُّل أماليا) وقعت حول الانتفاع الاقتصاديِّ من صورة ذلك الجسد.

ص 19. لماذا وُضِعَ هنا صوتُ التعليق الخارجيّ (صوت الراوي) الذي يُهيِّئ لحادثة المصعد؟ أليس من الأفضل أن نرى أماليا في المستراح، تنادي ديليا، قبل العودة إلى هذه الحادثة؟

ص 33. ردُّ ديليا الأوَّل يبدو لي بلا ضرورة. علاوةً على أنَّ عنف الأب المتأتّي من الغيرة كان موجودًا في ذهني على الدوام. لذا، وبكلِّ بساطة، فلتكن أسباب غيرته أشدَّ تعقيدًا، ومِن ثَم يتصاعد الغضب.

ص 34. شخصيَّة والد نيكولا بوليدرو ـ جدُّ أنطونيو ـ يبدو حضورها ضعيفًا (ولكن قد أكون مخطئة). ومن جهةٍ أخرى، ينبغي تحديد الدور الذي سيؤدِّيه بوضوح. كازيرتا لا يبيع المقهى، لكنَّه يدفع أباه الخبَّاز لبيعه. ينبغي أن نتصوَّرَ الرجل العجوز كما لو أنَّه «مُوظَّفٌ» عند ابنه نيكولا، الذي يعيش حياته كما يحلو له.

ص 38. يمكن لموضوعة اللوحة أن تتوسَّع، أبعد ممَّا هي عليه في كتابي. هي اللحظة الوحيدة التي قد يتأرجح فيها والد ديليا، على نحوٍ ملموس، بين المباهاة والموهبة المغدورة.

ص 53. تغيير البيئة (الحمَّامات الحراريَّة عوضًا عن الفندق) لا يزعجني. كلُّ ما أخشاه ـ مثلما سبق وأخبرتك ـ أن يضيع أحدُ طباع شخصيَّة ديليا: جسدها عالقٌ فيما يشبه الانعكاس الثابت للصورة المكثَّفة جنسيًّا، التي نسبتْها إلى أمِّها. على المشهد أن يُعبِّرَ عن احتقان جسد أماليا بين شهوةٍ ونفور، ناهيك عن إنسانيَّتها المتألِّمة، وإلَّا غدا صدقةً شهوانيَّةً زهيدةً نتبرَّعُ بها للمتفرِّج.

ص 68. لعلّك تشطب هذه العبارة: «انظر، انظر، انظر...». لا أشعر بأنَّ النبرة تناسب ديليا.

ص 69. موضوعة اللوحة ـ أصرُّ على ذلك ـ قد تكون في حاجةٍ إلى لمساتٍ إضافيَّة. السعي للخلاص الاقتصاديّ، والاجتماعيِّ والثقافيّ، من خلال أسطرة الفنّ، قد يضفي ملمحًا «إيجابيًّا» لوالد ديليا، الذي لديه موهبةٌ خائبةٌ اجتماعيًّا، وعرضةٌ للاستخفاف، لكنَّها طموح. قد لا تتطلَّب المسألة إضافات، بل مُجرَّد إيضاحٍ تعمل عليه مع الممثِّل الذي سيؤدِّي الشخصيَّة.

ص 74. ردُّ ديليا مُعقَّد. ينبغي أن يُنظَرَ إليه لا بصفته اكتشافًا (هو اكتشافٌ بالنسبة إلى المتفرِّج، لا إليها)، إنَّما كالجهد المبذول لقول حقيقةٍ معروفة، توشك أن تتحوَّلَ في تلك اللحظة حصرًا إلى كلمة.

وأخيرًا: لا يزعجني السياق الانتخابيّ، شرط أن يبقى «منظرًا»، صوتًا بعيدًا، مُتميِّزًا لكنَّه ليس أساسيًّا.

آمل أن تكون حليمًا بي، فأنا لا أعرف إلَّا القليل عن كيفيَّة قراءة السيناريو، ومن المحتمل أنَّني دوَّنتُ ملاحظاتي بفظاظة، في حين أنَّها تُضيء أشياء واضحةً لديك أساسًا، أو أنَّ نصَّكَ يحتويها مسبقًا، أو أنَّها لا تخصُّ كتابة حكايةٍ مرئيَّة. وفي هذه الحالة، ارمِ كلَّ شيءٍ في سلَّة المهملات، ولا تحتفظْ إلَّا بإعجابي بأبحاثك وعملك. ما يهمُّني من كتابي (ويُشعِرني بالإطراء) هو أنَّك نهلتَ منه لتطلق العنان للخيال والإبداع. وإنَّك تُحسِنُ الأمرَيْن تمامًا.

مع خالص التقدير،

إيلينا فيرَّانتي

مارتونه العزيز،

تقنعني هذه الصياغة الأخيرة أكثر من سابقتها، ولكن من الصعب أن أشرح لك السبب بوضوح. كلُّ ما أعرفه هو أنِّي استطعتُ قراءة نصِّك باسترسالٍ وانغماسٍ لم يُؤمِّنهما لي نصِّي حتى الآن. فكلَّما أعدتَ أنت خلقَ «الحبِّ المقلق»، استعدتُه أنا، ورأيتُه، وأحسستُ بما يتضمَّنه. عليَّ أن أُفكِّرَ مليًّا بهذا الإحساس. أمَّا من حيث النتيجة، فأنا سعيدةٌ من أجلي ومن أجلك على السواء، حتى الساعة.

ليس لديَّ اعتراضٌ كبيرٌ بخصوص أنَّ ديليا تسكن في مدينة بولونيا عوضًا عن روما. ليس لروما أيُّ دورٍ في الحكاية، فهي في الحدِّ الأقصى تضع ديليا في إطار المجهول، الذي يليق بامرأةٍ وحيدةٍ تتمتَّعُ بموهبةٍ صغيرةٍ تسمح لها بتدبُّر أمرها، امرأةٍ قاسيةٍ تجاه نفسها وتجاه الآخرين بما يكفي لتصون توازنها المتزعزع؛ لكنَّها هشَّة، قلقة، وفي بعض الأحيان صبيانيَّةٌ عندما تفرض عليها زياراتُ أمِّها نكوصًا نحو مسقط رأسها. أمَّا بولونيا، فبحسب ما أعرفه عنها، تعطي بُعدًا «فنِّيًّا» و«بديلًا» لا يتوفَّر لدى الشخصيَّة، في قناعاتي على الأقلّ. ولكن إن رأيتَ حضرتك أنَّ هذه المدينة ستكون أنسَبَ في بناء الجانب المهنيِّ للشخصيَّة، لكونها أكثر معقوليَّة، فلا مشكلة لديَّ أيضًا.

من جهةٍ أخرى، تأثَّرتُ بأنَّك قرَّرتَ وضعَ بيت أماليا في واحدٍ من أبنية غاليريا. أعرف تلك المباني جيِّدًا. يبدو لي خيارًا مُوفَّقًا، وواعدًا بصورةٍ أكبر إذا ما اعتمدتَ على حساسيَّتك المتعلِّقة بتاريخ ذلك المكان، وتغيُّراته الأنثروبولوجيَّة. كنتُ قد تخيَّلتُ زقاقًا في منطقةٍ أقلَّ خصوصيَّة، لكنِّي أُعجِبتُ جدًّا بصورة أماليا وهي تشرف على غاليريا، وتحيق بها أصداءُ الأصوات باللهجة المحلِّيَّة.

أقنعتْني أيضًا التعديلاتُ التي أجريتَها على مشهد البناية الليليّ ـ أفترض أنَّها ناجمةٌ عن اختيار المكان ـ على الرَّغم من أنَّني أميل إلى تحرُّك ديليا من الأعلى نحو الأسفل (ملجأ مراهقتها هو ***في الأعلى***، ويُعتَبرُ ـ في مُخيِّلتي، وربَّما من تلقاء نفسه ـ مُقابِلًا موضوعيًّا لقبو الطفولة الذي ***في الأسفل***: ديليا تجتذب أماليا إلى ذلك الملجأ، هناك حيث ينبغي لكازيرتا أيضًا أن يصعد. لكنَّ اللقاءَيْن كلَيْهما يفشلان، وتضطرُّ ديليا إلى الهبوط ***نحو الأسفل***، وهو انزلاقٌ حاضرٌ في بنية الرواية كلِّها تقريبًا، وقد اختزلتَهُ حضرتُك ببراعة ـ كما يبدو لي ـ بتعزيز الانتقال من وسط المدينة إلى الضاحية. لكنَّها ملاحظاتٌ بسيطة: المشهد مثلما هو عليه الآن يبدو لي متماسكًا، وموزونًا، وناجعًا).

تبقى، في رأيي، مشكلةُ لقاء ديليا بأمِّها في المصعد. هذه لحظةٌ مهمَّةٌ تتحوَّلُ فيها علاقة الأمّ ـ الابنة علنًا، وللمرَّة الأولى، إلى غيرةٍ وجسدانيَّةٍ مُربِكة (الارتباك في الكتاب مُختَزَلٌ بحركةٍ واحدة: ديليا تسحب يدها من يد أمِّها، وتضعها على قلبها، ثم تفتح الباب وتطلب منها الخروج). أظنُّ أنَّ هذه إحدى الحالات

التي يعمد فيها صوتُ الراوي، مستبقًا سؤال ديليا الغيور، إلى إخماد المشهد وتشويش الأفكار، عوضًا عن توضيحها. لا أدري ما الحلُّ الممكن ابتكاره لتجنُّبِ أن يحسَبَ المتفرِّجُ هذه الذكرى رؤية. عمومًا، لقد وجدتَ حضرتُك حلولاً لكثيرٍ من الإشكاليَّات. لن تعجز عن إيجاد حلٍّ لهذه الإشكاليَّة.

بمناسبة الحديث عن التعليق الخارجيّ (صوت الراوي)، اقتنعتُ ـ من خلال قراءة هذه الصياغة الأخيرة والإعجاب بنتائجها ـ بأنَّ السرد بضمير المتكلِّم هو قفصٌ مزعجٌ بالنسبة إليك (فضمير المتكلِّم، ما إن يوجد، لا يستسلم ولا يغدو ضميرًا غائبًا). لكنَّك خرجتَ منه بمهارة، وذلك بالتشديد على صورة ديليا الطفلة تارة، وبابتكار آليَّة النظَّارة تارةً أخرى. لذا أودُّ ـ بصرف النظر عن المصاعب المتعلِّقة بمشهد المصعد ـ أن أُشجِّعك لبذل جهدٍ أخيرٍ لإلغاء صوت ضمير المتكلِّم كلِّيًا، أو كلِّيًّا تقريبًا.

إذ إنَّه في كتابي يُمثِّلُ صوتَ ديليا وهي خارج الحدث أساسًا؛ لا يمتُّ بصلةٍ للمرأة التي تعيش أيَّامها في نابولي، إنَّما للمرأة التي خرجت من تلك الأيَّام مُتغيِّرة، وصار بإمكانها ***الآن*** وهي بعيدةٌ عن نابولي مُجدَّدًا أن تسرد الحركتَيْن الداخليَّة والخارجيَّة اللتين خضعت لهما. أمَّا حضرتك، فما إن استطعتَ (وقد حدث هذا فعلًا) أن تبني شخصيَّةً من الممكن رؤيتها، «من الداخل» و«من الخارج»، في لحظة وقوع الحركة تمامًا (المشهد الختاميّ، الجميل للغاية، هو أفضل دليلٍ على هذه النتيجة الممتازة)، لم تَعُد في حاجةٍ إلى مُلخَّصٍ لاحق. لذا تبدو لي

مُتفرِّقاتُ صوت الراوي المتبقِّية في نصِّك زائدةً عن اللزوم، وبعبارةٍ أخرى، متعارضةً مع منشأها. فهي مُصمَّمةٌ لتكون بمثابة فقراتٍ لصوتٍ يروي أشياء ما بعد وقوعها، فلا يمكن أن تظهر باعتبارها «أفكارًا حاليَّة» لضمير الغائب الذي لا يعرف بعدُ ما الذي سيقع له تاليًا ـ هو الشخص الذي نراه يتحرَّك على الشاشة، ولديه عالمه الداخليُّ الخاصّ، الذي يُعرَضُ بالتوازي بشكلٍ فعَّال.

أجل، إن أمكن لك فاحذِفْ كلَّ ما تبقَّى من صوت الراوي. لا ينبغي أن يكون صعبًا عليك. وإذا انعدمت الإمكانيَّة، فابقِ على الافتتاحيَّة حصرًا، ولكن من دون تعديلاتٍ مثلما هي الآن، وذلك باستعراض التقطيع الأدبيّ.

والآن، أودُّ الانتقال إلى بعض الملاحظات القرائيَّة، فلقد أتممتَ من جانبك، بحكم الضرورة، المجالَ الشفاهيَّ الذي ظلَّ فارغًا في حكايتي: اللهجة المحلِّيَّة. وقد فعلتَها بعفويَّةٍ أظنُّ أنَّها تُجسِّدُ أحد العناصر التي ساهمت في قراءتي لعملك بتأثُّرٍ شديد. وأتصوَّرُ أنَّ الضوضاء في الخلفيَّة، والجُمَلَ المرتجَلة، ستساهم في خلق هذه الموجة اللهجويَّة التي تراها ديليا إشارة تهديد، ونداءً للغة الهواجس والعنف التي رافقت طفولتها (وبالمناسبة، أعجبني كثيرًا أنَّ حضرتك، في المشهد 17، تجنَّبتَ تحميل كازيرتا مباشرةً سيولَ الكلمات البذيئة، فتركتَ ضوضاء المدينة تطغى عليها. كما أُثمِّنُ إصرارك على صخب الأصوات في مشهد الغداء).

غير أنَّني لم أقتنع كثيرًا بأنَّ ديليا تورد لجوفانًّا (المشهد 6)

الجملة التي تنتمي في الأصل أيضًا (وليس فحسب) إلى مُذكِّرتها الشفاهيَّة. وسأخبرك السبب: يبدو لي من الخطأ أن تلجأ ديليا إلى اللهجة المحلِّيَّة في المشاهد الأولى من الفيلم، ضمن بيئةٍ بعيدةٍ عن نابولي بكلِّ معنى الكلمة، في حين أنَّ نبرتها وعباراتها اللهجويَّة يجب أن تظهر بما لا يقبل الشكّ، سواءً كردَّة فعلٍ فطريَّة («خرا»، ستصرخ بالفتى المتحرِّش فيما بعد)، أو كدلالةٍ لتشبُّهها بأماليا. وهكذا يبدو لي من الخطأ على وجه الخصوص، أن نسمع تلك الجملة ـ من فمها ـ منذ البدء. فلهذه الجملة قصَّةٌ ينبغي أن نستعرضها بالعكس: سننطلق من أماليا، سنسمع عنها تلميحًا غامضًا من قِبَلِ الخال فيليبّو. سنضعها بوضوحٍ في فم ديليا الطفلة، سنعرف أنَّها سمعتْها من بوليدرو العجوز. وفي النهاية حصرًا سنفهم كيف أعادت تهيئتها، ونسمع ديليا الراشدة تتلفَّظُ بها بطريقةٍ تحرُّريَّة.

في المحصِّلة، لم أقتنع بأن تَرِدَ الجملة، ومنذ بداية الفيلم، على لسان ديليا (لم تكن لتفعلها في الواقع؛ فإمَّا أن تتجاهلها، أو تقول عبارةً عامَّة، مرتبكة، وعاجزةً عن تقبُّل الانزعاج من بذاءة أمِّها). أميل إلى الاعتقاد بأنَّ على الجملة أن تظهر بوضوحٍ على لسان أماليا، وألَّا تحتملها ديليا. وستتولَّى بقيَّة الحكايةً إفهامنا أنَّ تلك الكلمات تفوَّهت بها أماليا، ربَّما في حالة قلقٍ أو اختلالٍ ذهنيّ، كتنبيهٍ لوجود خطر (كازيرتا معي؛ أبوكِ يريد أن يؤذيني مرَّةً أخرى، إلخ)، أو كتنفيسٍ من عجوزٍ ثملة، أو كتصرُّفٍ مُشوِّشٍ يسعى لإحلال الوفاق.

باختصار، ينبغي للمتفرِّج، برأيي، أن يسمع تلك الكلمات،

بوضوح، في نهاية المشهد 5، وسط بذاءاتٍ محشوَّةٍ أخرى تتلفَّظُ بها أماليا عبر الهاتف؛ لنصطدم بعد ذلك فورًا بتعبير الضياع على وجه ديليا: تعبيرها الأوَّل القادر على تنبيهنا إلى ثراءٍ داخليٍّ ومعرفةٍ منحدرةٍ من المعاناة. «مَن معكِ يا أمَّاه؟» قد تلفظها ديليا، بعد جملة أماليا تلك، بما يشبه وثبة الذاكرة.

وبما يخصُّ الجملة نفسها، أودُّ أن أُدلي بملاحظةٍ حذرةٍ (فأفكاري بهذا الصدد غير واضحة)، فإمَّا أنَّها بذيئةٌ واقعيًّا بشكلٍ لا يُحتَمل (وهي ليست كذلك) أو أنَّها توحي بالبذاءة وسط غموضٍ شامل. جملتك هي من النوع الثاني؛ لذا أُفضِّلُ حذف كلمة «تحت» لأنَّها تُفصِّلُ كثيرًا، وهذا قد يدفع المتفرِّجُ إلى الظنِّ بأنَّها تُفصِّلُ قليلًا جدًّا.

وأخيرًا، حول هذه النقطة، تملَّكني انطباعٌ أثناء القراءة بأنَّنا، في ختام المشهد 44، عندما ينهض بوليدرو ويخرج، بإمكاننا أن نرى أباه ونسمع صوت ديليا الطفلة تورد جملة بوليدرو العجوز، كما لو أنَّ كازيرتا يلفظها مُتوجِّهًا إلى أماليا. ثم بإمكاننا أن ننتقل إلى ديليا وهي تقول: «وإن كنتُ مريضة...»، ثم يبدأ المشهد 12 فورًا. وهذا حرصًا على وضوح القصَّة، لأنِّي شعرتُ بالحاجة إلى معرفةٍ *مباشرةٍ* بكيفيَّة استخدام ديليا الطفلة لكلمات كازيرتا العجوز. ولكن قد أكون على خطأ. إنَّني أكتب بعجالة، من دون أن يتسنَّى لي الوقت المطلوب لحذف مُقتَرحاتٍ لا معنى لها.

وهناك موضوعٌ آخر يُثير ارتباكي: الاستغلال الاقتصاديُّ لعمل والد ديليا.

في سبيل وصف الصفقات المشبوهة بين الرجال الثلاثة، أُعوِّلُ على رسم شخصيَّة كازيرتا مثلما وردت في الكتاب؛ إنَّه يتعامل مع «الأميركيِّين». ولكن حبَّذا لو أضفتَ المزيد من التفاصيل. فبحسب إنشائك لمطلع مشهد الصفعة (وهذا حلٌّ مناسبٌ أيضًا)، لا نعرف إلَّا القليل عمَّا كان هؤلاء الرجال الثلاثة يفعلون في الحقيقة: صيحة فرح الخال فيليبّو لا تكشف لنا الكثير. أمَّا إذا عملتَ حضرتُك على تطوير الأسطر القليلة من الكتاب التي يرد فيها ذكر «البورتريهات الأميركيَّة»، فقد يتسنَّى للخال فيليبّو، على سبيل الافتراض، أن يأتي في المشهد 4 حاملًا صورًا، ويقول شيئًا كالتالي: «يلزم ترسم أربع بورتريهات أميركانيَّة. كازيرتا قال يريدها بسرعة. هذي الصور» (واعذرني لمحاولتي المضحكة للكتابة بعامِّيَّةٍ مصطنعة). وهكذا نرى الصور التي جاء بها الخال فيليبّو بالتفصيل (يحتوي الكتاب توصيفاتٍ بهذا الصدد)، لقطةٌ مُركَّزةٌ أخيرةٌ على حافَّة مسند اللوح، وفي الزاوية ثمَّة بورتريه أُنجِزَ للتوّ، وبورتريهات أخرى جاهزة، تختلط برسوم العواصف البحريَّة والمشاهد الريفيَّة. وفي وسع ديليا أن تقول، في الصفحة 31: «كان هو الذي يتعامل مع البحَّارة الأميركيِّين في غاليريا، ويجعلهم يُخرِجون صورَ عائلاتهم، ويُقنِعهم بأنَّه سيصنع بورتريهاتٍ زيتيَّةً لأمٍّ أو خطيبةٍ أو زوجة. كان يستغلُّ حنينهم، ويُوفِّرُ لجميعنا لقمة خبز، بمن فيهم أنت...». لذا فإنَّ تدابير كازيرتا، فيما يتعلَّقُ بوالد ديليا على الأقلّ، تتمثَّلُ في هذه الحالة بالتواصل مع البحَّارة، وتحويلهم إلى زبائن يطلبون بورتريهات زيتيَّةً مستوحاةً من صور (صورهم، صور خطيباتهم،

صور أمَّهاتهم البعيدات، إلخ). أمَّا السمسار الآخر، مليارو، فيتدخَّلُ لاحقًا ليسحبَ والدَ ديليا من سوقٍ في طور الاضمحلال، ويُدخِلَهُ في سوقٍ أخرى مختلفةٍ كلِّيًا، تتنامى بالتوازي مع نموِّ الطبقة البرجوازيَّة الصغيرة إبَّان الخمسينيَّات.

أقترح عليك هذه الأشياء لخشيتي من أنَّ نقاطَ الضعف في نصِّك من الناحية البصريَّة تكمن تمامًا في توصيف نشاط كازيرتا ووالد ديليا. فإذا أشرتَ إلى هذه الأعمال «الفنِّيَّة» الغريبة مع الأميركيِّين، حصلتَ على جانبٍ ملموس (مُتجسِّدًا بالصور والبورتريهات المبعثرة في الغرفة) يبدو لي أنَّه ما يزال ناقصًا حتى الآن في اقتحام الخال فيليبّو (اقتحامٌ موفَّقٌ جدًّا بالمناسبة، لا ينبغي العبث به)، المتركِّزِ بكلِّيَّته على «الغجريَّة».

ليس لديَّ ما أضيفه، سوى ملاحظاتٍ صغيرةٍ سأستعرضها هنا تباعًا وفق رقم الصفحة. ولكن انتبه: أدرك جيِّدًا أنَّني أطلقتُ العنان لنفسي على نحوٍ واسع. اكتشفتُ أنَّ حساسيَّتي المفرطة وغير العقلانيَّة أوصلتْني حتى إلى حذف كلمة «لا» من جملة ديليا، الواردة في الصفحة 5: «أبوك لا يزال في مخفر الشرطة، لا؟». أرجو حذفها. وكن حليمًا، من فضلك.

ص 13. الحوار بين الشقيقات أصبح أفضل، لكن هنالك أشياء أودُّ تعديلها، لا سيَّما عبارة «منذ زمنٍ بعيد» التي تقولها ديليا، وتبدو لي غامضةً وكئيبة. أقترح استبدالها برقمٍ تقريبيّ (ولكن، هناك مشهدٌ تكشف فيه ديليا لأمِّها عن ملجئها وهما في المصعد، في الطابق الأخير. متى حصل ذلك؟ قبل عامَيْن؟ ثلاثة؟ قد تُجيب ديليا، من دون تناقضات: «حقًّا. منذ عامَيْن أو

ثلاثة؟»). فإمَّا أُبقي «حقًّا» وأحذف ما تبقَّى، أو أستبدل الجملة بعبارة «أجل، منذ زمنٍ بعيد».

كما أنَّ ردَّ ماريًّا روزاريا ما زال يزعجني. ربَّما أشعر بخطر ضمنيٍّ في كلِّ الجُمَل الواردة باللهجة المحلِّيَّة، وهي صورةٌ نمطيَّةٌ كامنةٌ في الأداء باللكنة النابوليتانيَّة، المتذمِّرة، اللزجة، المرتجفة، والمفرطة بعاطفيَّتها بحيث لا تبثُّ أيَّة عاطفة. صحيحٌ أنَّ ثمَّة تواصلًا في اللهجة النابوليتانيَّة، في الواقع، وأنَّه يتمتَّع بهذه المواصفات (وفي النصِّ هنالك أصداء منها تبرز هنا وهناك عند الخال فيليبّو والسيِّدة دي ريزو)، ولكنِّي لم أكن لأشدِّدَ عليه في الكتابة بمحاكاةٍ تحقيريَّةٍ يتَّصف بها الأداءُ المسرحيُّ والسينمائيُّ إلخ. . . فلتكن شخصيَّة ماريًّا روزاريا ساعيةً لكبت عاطفتها بعبارةٍ أقسى: «أُمِّي هي التي كانت ستركب القطار لتأتي إليكِ إلى بولونيا»، ففي هذه لمحة تأنيب. ثم البكاء، الذي تدخل في منتصفه واندا بما لا يخلو من الإزعاج.

ص 25. أليس من الأفضل أن نحذف عبارة «في غاليريا» من جملة دي ريزو في نهاية الصفحة، ونستبدلها بقولها «في هذه الشقَّة»؟

ص 28. خطر في بالي أنَّ الصورة القديمة المصفرَّة، التي تظهر بعد البطاقة الشخصيَّة (التي لا تبرزها ديليا بطبيعة الحال)، من الأفضل أن تكون فيها أماليا أيضًا، وأن يكون باستطاعتنا أن نرى وجهها جيِّدًا، وتسريحة شعرها. من الضروريِّ أن يربط المتفرِّج بالبطاقة الشخصيَّة صورةً فوتوغرافيَّةً واضحةً جدًّا لأماليا، بحيث نستطيع مفاجأته بطريقةٍ أفضل عندما تتحقَّقُ ديليا، بعد

مشاجرتها مع بوليدرو، من البطاقة الشخصيَّة، وتكتشف أنَّ صورة البطاقة (العائدة لتاريخٍ قديم) خضعت لتعديلات. وبكلِّ الأحوال، أُرحِّبُ بأيِّ ابتكارٍ يسمح لنا برؤية أماليا في الصورة، *قبل* الوصول إلى مشهد ديليا مع بوليدرو، وتفاجُئها بالبطاقة الشخصيَّة.

ص 32. أشعر بشيءٍ غير طبيعيٍّ في هذه الجملة المهمَّة، ولكن لا أعرف ما هو. لعلَّ عبارة «شبه عارية» تبدو لي حشوًا، خاصَّةً إذا كانت الممثِّلة تتَّخذ نبرةً وتعبيرًا مضبوطَيْن فيما تبقَّى. وعلاوةً على ذلك، يخطر في ذهني أنَّ هذه قد تكون إحدى اللحظات التي تسترسل فيها ديليا بالعامِّيَّة قليلًا، باسترخاء، بلا مبالغات، كما لو أنَّها أحسَّت فجأةً بأصوات الماضي. شيءٌ كهذا مثلًا: «اهدأ. هي لم تكن تريد أن تنتشر هذي الغجريَّة بمئة نسخةٍ بمعارض البلد...». ولكن لن أبالغ: هل ترى أنَّني أحشر أنفي كثيرًا في عملك؟

ص 54. كنتُ أودُّ أن أخبرك بأنَّي معجبةٌ جدًّا بامِّحاء صورة المرأة الجبَّارة بالنفخ على الزجاج. كما أنَّه من الجميل جدًّا أن تعود الأمُّ وكازيرتا عجوزَيْن، بينما يتغبَّشُ الزجاج، وسط الحشد في صالة الطعام التي تجمع المافيات بالانتخابات.

ص 56. بودِّي أن أحذف «يا ديليا» من جملة بوليدرو في نهاية الصفحة. دعه يلتفت إليها، وكفى. إنَّه يُفكِّرُ بمشكلاته العويصة، لا يسعى لتوطيد تواصلٍ حقيقيٍّ مع ذلك الشخص المميَّز الذي يدعى ديليا؛ ومن أجل هذا نراها تسخر في الردِّ اللاحق.

ص 57. لا يبدو لي ردُّ بوليدرو واضحًا. ربَّما من الأفضل أن يقول: «أنتِ مَن جاء إلى المتجر. لستُ أنا مَن بحث عنكِ».

ص 65. أما كان ينبغي لديليا أن تتَّصل هاتفيًّا في نهاية المشهد 48؟ أليس هناك بلبلةٌ في قفل المشهد برنَّة هاتف، وافتتاح الذي يليه برنَّةٍ أخرى؟

ص 69. بودِّي أن يستسلم والد ديليا أكثر، وأن يقول في النهاية: «... تحبُّني، أو لا تحبُّني. كاذبةٌ بكلِّ الأحوال» إلخ.

أريد لهذه الشخصيَّة، بعيدًا عن كتابي، لحظةً «إيجابيَّةً» تسبق هذا المشهد الذي أراه مريعًا، لا بل تُعارِضُهُ تقريبًا. فعلى سبيل المثال، في نهاية المشهد 4، قد تنهار الطفلة أمام والدها، الذي عاد آنذاك إلى المسند أمام لوحة الغجريَّة، أو وهو يباشر العمل على أحد البورتريهات. يُجلسها الرجلُ على ساقَيْه، شاردًا، فلا تتقبَّلُ ذلك التواصل بسرور، فيسألها: «ما بكِ؟ مَن أبكاكِ؟»، فتتملَّص من بين يدَيْه مستاءة: «لا أحد»، فيلتفت إلى الرسم. لا أدري إن كان من المستطاع فعل ذلك، طالما أنَّ هنالك مشهدًا مُوفَّقًا مع المُعاوِنات.

ص 71. تبدو لي هذه العبارة الثانية لوالد ديليا، «كانت تُقبِّلُه»، قصيرة. أليس من الأفضل أن تكون هكذا: «ما الذي كانت تفعله مع كازيرتا؟». ثم ينبغي لردِّ ديليا أن يكون أقسى أيضًا: «أجل، لقد كذبتُ حينذاك، ولكن لماذا سارعتَ إلى تصديق طفلةٍ صغيرة؟ لأنَّك كنتَ تعتبر أمِّي عاهرةً حتى لو ردَّت التحيَّة لرجلٍ في الشارع! لذلك صدَّقتَني من دون تفكير! على

الفور! لقد صدَّقتَني مثلما كنتُ أُصدِّقك حين أراك تضربها، ففكَّرتُ: لم يكن ليضربها بهذه الضراوة لو لم تكن عاهرةً بالفعل». أو شيءٌ من هذا القبيل. عمومًا، ينبغي لديليا في هذه اللحظة أن تنزلق ثانيةً وتلجأ إلى اللهجة المحلِّيَّة.

ص 72. الردُّ الثالث لأبيها. من الأفضل أن نُحدِّد: «لقد رسمتُها حين كنت في الخامسة والعشرين من عمري، ثم بعتُها...».

ص 75. لا تعجبني هذه الكلمة: «انظر». فنحن نُدرك من عبارة «أين أنت؟» أنَّ ديليا تظنُّ أنَّها تحت المراقبة.

ص 76. ردُّ ديليا الثالث: أقترح حذفَ كلمة «مقرف»، لأنَّها تعليقٌ زائدٌ عن الحاجة، فما نشاهده مُقزِّزٌ أساسًا. وأقترح إضافة: «قلتُ لوالدي...». كما أُفضِّلُ أن تُقال جملة «تعالي إلى هنا» من قِبَلِ كازيرتا العجوز، وأن تعترف ديليا الراشدة أخيرًا، بعد أن أعادت في نفسها مرارًا: «رويتُ لأبي أنَّ كازيرتا قال وفعل بأماليا ما قاله أبوه العجوز وفعله بي».

انتهيت. آمل أن أكون قد أنجزتُ ما طلبتَهُ منِّي. أتوقَّعُ أن تصلك هذه الملاحظات بعد أن تباشر التصوير، وقد لا يكون لها أيَّة فائدة. صبرًا. فبكلِّ الأحوال تشرَّفتُ بالتعمُّق في قراءة السيناريو الذي أعددتَه، وبالتفكير في كيفيَّة المساهمة فيه: ففي بعض اللحظات أحسستُ بأنِّي أعمل على نصِّي من جديد. أنا سعيدةٌ بهذا التعاون الذي لم أكن أتوقَّعه، أو كنتُ أتظاهر بأنِّي لا أتوقَّعه، لأنِّي كنتُ أخشاه. أرجوك أن تتغاضى عن لحظات

نرجسيَّتي التي لم أسيطر عليها، ولعاب كبريائي، ومخاطراتي الوقحة. مع كامل المودَّة والامتنان،

إيلينا فيرَّانتي

روما، 29 يناير 1995

إيلينا العزيزة،

الفيلم جاهز. ما زال هناك بعض المراحل من العمل (مونتاج ومكساج الصوت، ضبط الصورة النهائيَّة)، لكنَّ نسخة العمل التي بإمكاننا عرضها منذ الآن تضمُّ كلَّ شيءٍ بدرجةٍ كبيرة. «الحبُّ المقلق» سيكون في صالات السينما خلال شهر أبريل.

راسلتُكِ للمرَّة الأخيرة في أغسطس، وذلك قبل شهرٍ من الشروع بالتصوير. كانت الأشهر اللاحقة مضغوطة، بحيث يَصعُبُ عليَّ الآن أن أحكي لكِ برسالةٍ واحدةٍ عن كمِّيَّة العواطف والتأمُّلات التي رافقت تلك الفترة الحماسيَّة والشاقَّة. لا يسعني إلَّا أن أُعبِّرَ لكِ عن امتناني لمنحي إمكانيَّة إخراج هذا الفيلم، الذي أحبُّهُ بشكلٍ مطلقٍ وبمعزلٍ عن كيف سيتلقَّاه الجمهور فيما بعد؛ فالثقة التي سأُسَرُّ حقًّا بأنَّني لم أخنها، هي ثقتكِ أنتِ.

كانت رسالتكِ الأخيرة ثمينةً جدًّا بالنسبة إليّ. ولطالما رافقتني خلال التصوير، وساعدتني على خوض المناطق الأكثر غموضًا، فضلًا عن أنَّها صقلت السيناريو وحسَّنتْه. هل تريدين المجيء إلى روما لمشاهدة الفيلم يا إيلينا؟ أعرف مدى تحفُّظكِ، ولا أقصد بأيِّ شكلٍ من الأشكال أن أنتهك رغبتكِ في عدم

الظهور. اختاري أنتِ الوقت والوسيلة، وفي حال كنتِ لا ترغبين فأبلغيني رفضكِ. سأستوعب الأمر. ولكن اعلمي أنَّني وآنا وجميع المتعاونين أحببناكِ واحترمناكِ، وفكَّرنا دائمًا بأنَّنا نعمل على الفيلم معكِ.

أحيِّيكِ بمودَّة، وآمل أن أتلقَّى أخباركِ قريبًا،

ماريو

ماريو العزيز،

إنَّ دعوتك عقَّدت حياتي كثيرًا. من غير المجدي أن أُعبِّرَ لك عن رغبتي العارمة في رؤية نتائج عملك، فهذا يعنيني للغاية. لكنِّي أعُدُّ كلَّ يومٍ من أيَّامي في هذه المرحلة رهانًا. إنَّني أعمل بدأبٍ على نصٍّ جديد ـ أستصعب تسميته رواية، لا أعرف ما هو بالضبط! ـ أباشر الكتابة في كلِّ صباحٍ قلقةً من عدم قدرتي على التقدُّم بعد. علَّمتني التجربة (تجربةٌ سيِّئةٌ جدًّا) أنَّ حادثًا ما قد يُضعِفُ الإحساسَ بضرورة الصفحات التي أعمل عليها. وعندما يتلاشى هذا الإحساس، يضيع جهدُ أشهُر، ولا يسعني سوى انتظار مناسبةٍ أخرى.

فليكن واضحًا: الحضور لمشاهدة فيلمك ليس حادثًا. فعلى الرَّغم من أنِّي حاولتُ خلال هذه الأشهر أن أفكِّرَ فيه باعتباره عمليَّةً فنِّيَّة، مستقلَّةً في جوهرها لا عن رواية «الحبِّ المقلق» فحسب، بل عن إحساسي تجاهها، أشكُّ في قدرتي على أن أكون مُتفرِّجةً محايدةً على الفيلم. وإنَّ الفكرة التي كوَّنتُها عن حضرتك

ـ عن شغفك وذكائك اللذين انغمستَ بهما في هذا العمل ـ تمنعني من أن أُضلِّلَ نفسي. يمكنني أن أتوقَّعَ تأثيرًا أتصوَّرُ أنَّه سينهال عليَّ بقوَّةٍ أكبر من الذي كان ضروريًّا بالنسبة إليَّ لتأليف الرواية. إنِّي واثقة، في المحصِّلة، بأنَّ فيلمك سيؤثِّرُ فيَّ بعمق، وإنِّي بسببه سأُعيد تصفية الحسابات مع نفسي، مع ما فعلتُهُ حتى اللحظة، ومع ما أنوي فعله مستقبلًا. لذا قرَّرتُ، بعد تردُّدٍ كبير، أن أُركِّزَ على هذا النصِّ الجديد، وأن أحاول إنجازه، وألَّا أكون عرضةً لانقطاعاتٍ قد تكون قاضية.

قرَّرتُ هذا بعد عناء. إنَّ رغبتي في أن يدهسني فيلمُكَ (الذي، مذ باشرتُ قراءة السيناريو الخاصِّ به، لم أشكَّ بأنَّه سيتكلَّلُ بالنجاح) قويَّةٌ بما يضاهي رغبتي في البحث عن مأمنٍ حصين. وبطبيعة الحال لن أصمد طويلًا، ولن أجد ما يقيني في نهاية المطاف. لكنِّي واثقةٌ من أنَّك حتى ذلك الحين ستستوعب مخاوفي. لكنِّي واثقة من أنَّك حتى ذلك الحين لن تستوعب تحفُّظي (لستُ كثيرةَ التحفُّظ)، إنَّما ستستوعب مخاوفي.

مع خالص المودَّة،

إيلينا فيرَّانتي

ملحوظة: نُشِرَت مراسلات مارتونه ـ فيرَّانتي بخصوص سيناريو «الحبِّ المقلق» في «Linea d'ombra»، بالعدد المزدوج 106، يوليو/أغسطس 1995.

6. هرميَّاتٌ إعلاميَّة

فرانشسكو إرباني العزيز،

أذهلتْني رسالتُك لِما فيها من جفافٍ صريح، وهذه هبةٌ في الكتابة يتفرَّدُ بها الأشخاص الواضحون. لو كنتُ واثقةً من قدرتي على اتِّباع شفافيةٍ مماثلةٍ للإجابة على الأسئلة التي تودُّ طرحَها عليّ، فلا بأس، فلنُجرِ هذا الحوار. لكنَّني أبحث عن الأفكار بالركض خلف الكلمات، وأحتاج إلى كثيرٍ من الجمل ـ كلامٌ مُسهَبٌ ومُشوَّشٌ في الحقيقة ـ لكي تتسنَّى لي صياغةُ إجابة. هذا لا يعني أنِّي لا أودُّ الدردشة مع حضرتك قليلًا؛ فرسالتك، بفضل ما يُميِّزُها من عرضٍ بَيِّنٍ تمامًا، أثارت رغبتي في طرح سؤالٍ عليك. والسؤال هو التالي: على الرَّغم من أنَّك قرأت كتابي قبل عام، وعلى الرَّغم من أنَّه أعجبك بحسب قولك، لماذا لم تختمر فكرة التواصل معي إلَّا الآن، بعد أن علِمتَ بأنَّ «الحبَّ المقلق» سيتحوَّل إلى فيلم؟

لو توجَّبَ علينا إجراء محادثةٍ وِدِّيَة، لا حوار، لناقشتُ حضرتَكَ تحديدًا حول أسباب هذا الوقت الطويل الذي استغرقته، انطلاقًا من إحدى ملاحظاتك على سبيل المثال. كتبتَ حضرتُك، بنبرةٍ أخفَّ وطأةً بالطبع: كتابكِ يبدو لي مألوفًا، لكنَّ اسمكِ لا يُذكِّرني بشيء. سؤال: لو حدث العكس، وكان كتابي لا يبدو لك مألوفًا لكنَّ اسمي ذكَّرك بشيء، هل كنتَ ستستغرق وقتًا أقصر لتطلب منِّي حوارًا؟

لا تأخذِ السؤالَ على أنَّه مزحةٌ لاذعة، فهو ليس كذلك، إنَّما أفيد من كتابتك الخالية من الرياء لأتناول بما يخلو من الرياء إشكاليَّةً يهمُّني شأنُها كثيرًا. هذا ما أريد أن أسألك عنه: هل الكتاب، من المنظور الإعلاميّ، هو بالدرجة الأولى اسمُ من كتبه؟ هل صيتُ المؤلِّف، أو بالأحرى شخصيَّةُ المؤلِّف التي تظهر على الساحة بفضل وسائل الإعلام، هي داعمٌ أساسيٌّ للكتاب؟ ألا ترى الصفحاتُ الثقافيَّةُ في إصدار كتابٍ جيِّدٍ خبرًا؟ هل الخبرُ الإعلاميُّ يقتصر على أنَّ اسمًا شهيرًا، وقادرًا على كشف شيءٍ ما لغرف الأخبار، قد ألَّفَ كتابًا، وإن كان عاديًّا؟

أعتقد أنَّ الخبرَ الجيِّدَ ينبغي أن يكون دائمًا على الشكل التالي: صدر كتابٌ يستحقُّ القراءة. أعتقد أيضًا أنَّ القارئات والقرَّاء الحقيقيِّين لا يهتمُّون البتَّة بمَن ألَّفَه. أعتقد أنَّ قرَّاءَ كتابٍ جيِّدٍ يتمنَّون في الحدود القصوى أن يواظبَ مؤلِّفُ الكتاب الجيِّد على العمل بضمير، ويؤلِّفَ كتبًا جيِّدةً أخرى. وفي النهاية، أعتقد أنَّ مؤلِّفي الكتب الكلاسيكيَّة ليسوا سوى كتلةٍ من أحرفٍ ميتة، إذا ما قُورِنوا بالحياة التي تتَّقدُ في صفحاتهم ما إن نبدأ بقراءتها. هذا

كلُّ ما في الأمر. بعبارةٍ أبسط: تولستوي نفسه ظِلٌّ بلا معنى إذا ذهب للتنزُّه مع آنّا كارينينا.

لعلَّك تقول: ماذا تريدين منِّي! إنَّ الأعراف الصحفيَّة هي التي تفرض إجراءاتٍ من هذا القبيل. إن كان الشخصُ غير معروفٍ لا يسعني أن أتيح له الفرصة. وإن كان لا وجود لكلبٍ واحدٍ سمع يومًا باسم مؤلِّفة «الحبِّ المقلق»، في نابولي على الأقلّ، فلأيِّ سببٍ ينبغي الحديثُ عن كتابها، ومُحاوَرَتُها في كبريات الصحف؟ فقط لأنَّها كتبت كتابًا جديرًا بالتقدير؟

حضرتك على حقّ، لقد تصرَّفتَ بالطريقة الوحيدة الممكنة إعلاميًّا في هذه الأيَّام، وانتظرتَ حدثًا يُسوِّغُ لمقالةٍ أو عنوانٍ حول كتابٍ لم يُثِرِ استياءك. وقد وقع الحدثُ بعد عام: صنع مخرجٌ معروفٌ من الرواية فيلمًا، وأصبح من الممكن الآن أن نطلب حوارًا من هذه السيِّدة، التي لا تتمتَّعُ حتى بشهرةٍ محلِّيَّةٍ ضيِّقة. وفي النهاية، أوضحتَ لي، بتهذيب، وربَّما بكآبة، أنَّ الحدث ـ الفيلم هو الذي جعل كتابي مادَّةً جديرةً بإجراء حوار.

حسنًا، لن أتذمَّر. إنَّني سعيدةٌ أن يُستوحى من «الحبِّ المقلق» فيلم، وآمل أن يُشجِّعَ هذا قارئاتٍ أخريات، وقرَّاءً آخرين، لقراءة الكتاب. ولكن هل عليَّ أن أكون سعيدةً من التثبُّت من أنَّ الكتاب لا يصبح ملحوظًا لدى الصفحات الثقافيَّة إلَّا إذا استُوحِيَ منه فيلم؟ هل عليَّ أن أكون سعيدةً لأنِّي لم أصبح كاتبةً مؤهَّلةً للحوار إلَّا بفضل الاسم المرموق لكاتبٍ آخر، مارتونه، الذي يعمل في المسرح، والسينما، وقطاعاتٍ تُثير حولها وسائلُ الإعلام ضجَّةً أكبر؟ هل عليَّ أن أكون سعيدةً لأنَّ **فيلم** «الحبِّ

المقلق» هو الذي أشار لوجود *رواية* «الحبِّ المقلق»؟ ألا ترى حضرتُك أنَّ القبول بهرميَّاتٍ من هذا النوع، والتعامل معها على أنَّها طبيعيَّة، يُعزِّزُ فكرة أنَّ الأدب، في تراتبيَّات الترفيه الثقافيّ، يحتلُّ المرتبة السفلى؟ ألا تعتقد أنَّه سيكون من الرائع إطلاق مبادرةٍ صحفيَّةٍ تمحو كلَّ هذا، وتقول للجمهور: «اقرأوا الكتب، شاهدوا الأفلام، اذهبوا إلى المسرح، استمعوا إلى الموسيقى، وأسِّسوا ذائقتكم بناءً على الأعمال، لا على التمثيليَّات التحريريَّة التي تفتعلها الصحفُ والمجلَّاتُ وقنواتُ التلفاز»؟

أتوقَّفُ عند هذا الحدّ، وأشكرك جزيل الشكر على طلبك الكريم.

ملحوظة: الرسالة بلا تاريخ، لكنَّها تعود في أغلب الظنِّ للعام 1995، وهي غير مُرسَلَة. كُتِبَتْ بمثابة جوابٍ على رسالة فرانشسكو إرباني التالية:

السيِّدة فيرَّانتي العزيزة،

منذ عام وقعت يدي على روايتكِ. فتحتُها بفضول، قرأتُ مطلعها وانقطعت أنفاسي. لقد ولدتُ في نابولي أواخر الخمسينيَّات، لديَّ إلمامٌ بالكُتَّاب النابوليتانيِّين، من جيل ما بعد الحرب مباشرة، الذين نشطوا في الستِّينيَّات، الأصغر سنًّا. لكنَّ اسمكِ لم يُذكِّرني بشيء. ياه كم كانت تلك الافتتاحيَّة مُتوقِّدة! قرأتُ «الحبَّ المقلق» في غضون يومَيْن، بشراهةٍ أحيانًا، وقد أغوتني الألوان التي بدا لي أنَّ المدينة تبثُّها. ثم تركتُ الرواية هناك، تطفو على سطح الذاكرة. اكتشفتُ منذ مدَّةٍ أنَّ فيلمًا استُوحِيَ من كتابكِ، فاختمرت فكرة التواصل معكِ.

أنا صحفيّ، أعمل في الصفحة الثقافيّة لجريدة لاريبوبليكا، ويُسعدني أن أُجري حوارًا مع حضرتكِ. حدّثوني عن تخفّيك. أخشى أن ترفضي طلبي، لكنّني آمل بكلِّ الأحوال أن تكون محادثتنا التي ستصدر بالصحيفة خرقًا صغيرًا لقاعدةٍ أحترمها.

إن كنتِ موافقةً أتيتُ لمقابلتكِ، ولكن إن كنتِ لا تُفضّلين ذلك ففي وسعي أن أرسل إليكِ الأسئلة مكتوبة.

أنتظر ردًّا منكِ بكلِّ ثقة.

تحيّاتي،

فرانشسكو إرباني

وفيما بعد، بمناسبة إصدار الطبعة الأولى لهذا الكتاب، كتب إرباني للمؤلِّفة ما يلي:

«إنَّ المواضيع التي تثيرينها حضرتُكِ حقيقيَّة (...): أنا أيضًا (...) أعاني كثيرًا من بعض آليّات الاستعراض، ومن تحوُّل العمل الأدبيّ إلى سلعة. وحضرتُكِ محقَّةٌ عندما تُؤكّدين أنَّ الصحف لا تتطرَّقُ إلى الكتب من حيث قيمتها غالبًا، وأنَّها تتجاهل مؤلِّفين لأنَّهم «غير معروفين». لكنَّ المشكلة ليست هنا: إن لم أراسلكِ حالما انتهيتُ من قراءة الكتاب - في صيف العام 1993 على ما أظنّ - ولم أطلب منكِ حوارًا حينذاك، فهذا لسببٍ بسيطٍ جدًّا، وهو أنَّني في تلك الفترة لم أكن أعمل في لاريبوبليكا، إنَّما في وكالة أنباء، منشغلًا بقطاع الأخبار الدوليَّة. فتحدَّثتُ بشأن الرواية بعد ذلك بعامَيْن، ما إن توفَّرت لديَّ الإمكانيَّة، واغتنمتُ مناسبة فيلم مارتونه».

7. نعم، لا، لا أدري
فرضيَّاتٌ لحوارٍ مُقتَضب

ساندرا العزيزة،

يؤسفني أن أبلغُكِ بأنِّي لا أتمكَّن من الإجابة على أسئلة آنّا ماريًّا غوادانيي. اللوم لا يقع على الأسئلة، فهي جميلةٌ وعميقة، إنَّما عليّ. فلنُسلِّمْ أمرنا، ونتجنَّبِ التعهُّدَ بحواراتٍ لا أُجريها في المحصِّلة. قد أتعلَّمُ ذلك مع مرور الوقت، لكنِّي مع مرور الوقت أتيقَّنُ من أنَّ أحدًا لن يرغب في محاورتي، وهكذا ستُحَلُّ المشكلةُ من جذورها.

والحال أنِّي عند كلِّ سؤالٍ تراودني رغبةٌ في جمع الأفكار، والنبش في الكتب التي أحبُّها، والرجوع إلى ملاحظاتٍ قديمة، والتعقيب، والاستطراد، والسرد، والاعتراف، والمجادلة. فهذه كلُّها أشياء أحبُّ فعلها، وإنَّني أفعلها في الواقع، وهي أفضل جزءٍ في يومي. لكنِّي في النهاية أُدرك أنَّني لم أضع تأمُّلاتٍ تناسب

حوارًا، أو مقالةً (مثلما تقترح عليَّ غوادانيي بلطف)، بل قصَّة ـ دراسة، فتثبط همَّتي بطبيعة الحال. ما الذي ستفعله الصحيفة بما لا يقلُّ عن عشر صفحاتٍ ممتلئةٍ للردِّ على كلِّ سؤالٍ من الحوار؟

لذا، وبما أنِّي عنيدة، أضع كلَّ شيءٍ جانبًا وأحاول العثور على جملٍ قليلةٍ وباهرةٍ تُعبِّرُ جيِّدًا عن المغزى من الصفحات التي راكمتُها في الأثناء. ولكنِّي سرعان ما أستنتج أنَّ الجمل ليست باهرةً على الإطلاق، بل أراها عقيمةً أحيانًا، وتبشيريَّةً أحيانًا، وغبيَّةً في معظم الأحيان. وهكذا أتوقَّف، بخيبة أملٍ كبيرة.

ولعلَّ الحوارات ينبغي أن تكون على هذا النحو:

س. هل من الخاطئ اعتبار الأمِّ في «الحبِّ المقلق» ومدينة نابولي كيانًا واحدًا؟

ج. لا أعتقد.

س. هل هربتِ من نابولي؟

ج. نعم.

س. هل الماضي المستمرُّ يُمثِّلُ بالنسبة إليكِ البعدَ الحقيقيَّ للكتابة؟

ج. نعم.

س. ألا يعني الامتزاجُ بالأمِّ فقدانًا فعليًّا لهويَّة المرأة وضياعًا لها؟

ج. لا.

س. هل رواية «الحبِّ المقلق» تُمثِّلُ حاجة المرأة إلى تملُّكِ أمِّها؟

ج. نعم.

س. هل نظرتُكِ المشوَّهة هي التي تُعطي انطباعًا بأنَّنا وسط حالة هلوسة، نتنقَّلُ بين أجسادٍ غير واقعيَّة؟

ج. لا أدري.

س. ألا يبدو لكِ أنَّ كتابكِ، ما إن يُنقَلَ إلى الشاشة، قد يُولِّدُ فيلمًا في منتصف الطريق بين البوليسيِّ والرعب؟

ج. بلى.

س. هل ساعدتِ مارتونه في كتابة سيناريو فيلمه؟

ج. لا.

س. هل ستذهبين لمشاهدته؟

ج. نعم.

ولكن، ما الذي ستفعله آنَّا ماريًّا غوادانيي بحوارٍ من هذا النوع؟ وحسْبي أن أُعيد قراءة الـ «نعم»، والـ «لا»، والـ «لا أدري»، حتى أعاود الكَرَّة من البداية. فعلى سبيل المثال: الـ «لا أدري»، بالنظر مليًّا، قد تشي بأنَّني أعرف بما فيه الكفاية أو الكثير الكثير. وبعض الـ «نعم» قد تنقلب، من كثرة الجدل، إلى «لا». والـ «لا»، من كثرة النبش، قد تغدو «لا أدري». لذا، يا ساندرا العزيزة، فلننسَ الأمرَ والحالُ هذه. احرصا على أن تسامحني غوادانيي، واعذراني، أنتِ وساندرو، إذا عقَّدتُ حياتكما النشريَّة. إلى لقاءٍ قريب،

إيلينا

ملحوظة: الرسالة بتاريخ مارس 1995. ننشر هنا أدناه أسئلة الصحفيَّة آنَّا ماريَّا غوادانيي:

إيلينا العزيزة،

يسرُّني أنَّكِ وافقتِ على الإجابة على أسئلتي. ولكن، طالما أنَّنا سنتحادث عبر الكتابة حصرًا، فبإمكاننا أن نعمل بشكلٍ مختلف: فعلى سبيل المثال، يمكنكِ أن ترسلي إليَّ مقالًا من تأليفكِ كلِّيًا، يقتفي أثر فضولي. الأمر بيدكِ، أتركِ لكِ حرِّيَّة الخيار. وأرجوكِ كذلك أن تُزوِّديني ببعض المعلومات عن حياتكِ ومهنتكِ الحاليَّة، ما ترينه مناسبًا بطبيعة الحال؛ فكلُّ ما نعرفه عنكِ هو أنَّكِ تقيمين في اليونان. لا بل ربَّما أنطلق من هذه النقطة تمامًا، من الابتعاد، لأطرح أسئلتي.

1. الأمُّ المنتحرة في رواية «الحبِّ المقلق» تمتزج بالمدينة في مُخيِّلتي. نابولي الشاحبة والسوقيَّة والنشطة، المكروهة والمحبوبة. أهذا انطباعٌ خاطئ؟ وهل حضرتُكِ هربتِ من نابولي؟

2. الطفولة مصنع أكاذيب، تدوم بالماضي المستمرّ. الماضي المستمرُّ هو زمن القصص والحكايات. كم يدوم؟ إلى ما لا نهاية؟ هل هو البعد الذي قد توجد فيه أماليا، بل زوجها أيضًا، كازيرتا، بل ابنه أنطونيو أيضًا؟ باختصار، هل يُمثِّلُ الماضي المستمرُّ بالنسبة إليكِ بُعدَ الكتابة؟

3. تُعرَّفُ الأنوثة على أساس علاقة الأمّ ـ الابنة. لكنَّ معركة الهويَّة تكمن في البحث عن الذات، والانفصال عن الأخرى، عن الأمّ. إنَّ أحد المظاهر الأكثر إثارةً للقلق في كتابكِ هو أنَّ هذا المسار يبدو أنَّه يتمُّ بالعكس: ففي البدء هنالك امرأتان، ينتهي بهما المطاف على امتداد الرواية بامتزاج إحداهنَّ بالأخرى. أعتقد أنَّ الابنة تضيع بهذه الطريقة، ألا توافقينني؟ هل تضيع أم تجد نفسها؟

4. في نهاية الرواية ثمَّة ما يُشبه التجلِّي: غيرة زوج أماليا هي غيرة

ديليا، التي تكتشف بالمناسبة، أو تتذكَّرُ أنَّها فجَّرت هذه الغيرة جرَّاء افتعالها وشايةً صبيانيَّة. بلبلةٌ تختلط فيها التخيُّلات حول عشيق الأمّ، بتخيُّلات الغواية التي ارتكبها جدُّ أنطونيو بالطفلة ديليا. ولكن ما الحبُّ المقلق، المُحرِّكُ لهذا كلِّه؟ أهو الحاجة إلى تملُّك الأمّ؟

5. الأجساد في روايتكِ تبدو غير واقعيَّة. أهذا بسبب تلك النظرة المشوَّهة بعض الشيء، والتي تُعطي انطباعًا بأنَّنا وسط حالة هلوسة؟

6. إنَّ تصوُّر هذه الحكاية على شاشة السينما يوحي بأمثلةٍ شهيرةٍ عن تبادلات الهويَّة. «سايكو» لألفريد هيتشكوك، أو «المستأجر» لرومان بولانسكي. شيءٌ في منتصف الطريق بين البوليسيِّ والرعب. ما رأي حضرتكِ في الأمر؟

7. هل ساعدتِ مارتونه في كتابة سيناريو فيلمه؟ هل ستذهبين لمشاهدته؟

أرجو منكِ أن ترسلي إليَّ نصًّا لا يتجاوز ثلاث صفحاتٍ حالما يتسنَّى لكِ ذلك. سيُنشَرُ في جريدة أونيتا، إلى جانب حوارٍ مع مارتونه عن الفيلم في أغلب الظنّ. سأكون سعيدةً إن تعرَّفتُ عليكِ.

وحتى ذلك الحين أشكركِ على كلِّ شيء. مع فائق احترامي،

آنَّا ماريَّا غوادانيي

8. الملابس، الأجساد
«الحبُّ المقلق» على الشاشة

ماريو العزيز،

شاهدتُ الفيلم، وشاهدتُهُ ثانية. جميلٌ للغاية! بدا لي عملًا مُهمًّا جدًّا. لا أستطيع إضافة المزيد، لأنَّ صفتي كمُتفرِّجةٍ مُشارِكةٍ لا تسمح لي بذلك. لذا سأحاول أن أكتب عن المشاعر التي أثارها فيَّ عملُك، لا النتائج الفنِّيَّة التي وصل إليها. لكنِّي أشكُّ في قدرتي على إتمام هذه الرسالة. لديَّ أفكارٌ مُتخبِّطةٌ جدًّا، وأخشى أنَّني لن أستطيع إيجاد خيطٍ ناظمٍ يُرضيني.

أقولها لك على الفور: الفيلم سبَّبَ لي انزعاجًا شديدًا. فحضرتك، بغية إدراك هدفك ـ وهذا حقُّك ـ زلزلتَ الكتابَ وعرَّيتَهُ من ردائه الأدبيّ. ظهرت الأماكنُ والأشخاصُ والأحداثُ بتوصيفاتها الأكثر مادِّيَّة، فعرفتْها عيناي بأسهل السبل تعرية. ومنذ اللحظات الأولى، غمرتني الشاشةُ بإحساسٍ باللاطمأنينة، لطالما

أشعرتْني به نابولي، وضوضاؤها، وكلماتُها. عادت كلُّ شخصيَّات حكايتي تقريبًا لتصبح أشخاصًا أحياء، أجسادًا تتحرَّك في أطرٍ مألوفة، أفرادًا يشبهون سُكَّانَ ذاكرتي بشكلٍ لا يُصدَّق. رأيتُ بوضوحٍ للمرَّة الأولى أيَّة قصَّةٍ مقلقةٍ رويت! وهذا ما أربكني كثيرًا، وكدتُ أنسحب. لم أفهم في بادئ الأمر ما الذي وقع لكتابي حقًّا، وتساءلتُ كيف من المعقول أنَّني أنا التي كتبتُ الحكاية لم أستطع *رؤيتها* إلَّا الآن، مُعرَّضةً لأخطر تداعياتها. وبطبيعة الحال، لم أضع في الحسبان ـ مع أنِّي غالبًا ما ذكَّرتُ نفسي بهذا ـ أنَّه إذا كان المخرجُ بارعًا، مثل حضرتك، فإنَّ كلَّ ما تحتويه الصفحاتُ من حيلٍ وابتكارات، تكون الغايةُ منها إنجاح السرد، يفقد أهمِّيَّتُهُ على الشاشة من الناحية الشعوريَّة، ويكاد أثره يختفي، في حين أنَّ النواة الحيَّة التي تبثُّ الحياة في كلِّ الأشياء تكشف عن نفسها بانفجارٍ لا يمكن مجاراته.

لا أودُّ أن تُسيء فهمي. لم أُغيِّرْ فكرتي، أنا مسرورةٌ بعملك وعمل معاونيك، مسرورةٌ ومتأثِّرة. لكنِّي مصدومةٌ أيضًا. كنتُ في سرِّي أتمنَّى أن تُظهِرَ الشاشةُ من كتابي، على وجه الخصوص، كيف أنَّ امرأةً ناضجة، ديليا، تستوعب أنَّها استخدمت عدائيَّتَها الصبيانيَّةَ تجاه أمِّها ضمن لعبةٍ قذرةٍ يلعبها الذكور من أجل استعمال جسد امرأةٍ ينبض بالإغواء، والتحكُّم به والتسلُّط عليه بشكلٍ عنيف. كنتُ أُعوِّلُ على أنَّ ما تبقَّى سيظلُّ في الخلفيَّة، وأنَّه لن يبرزَ إلَّا بإشاراتٍ هنا وهناك، ما وراء اتِّجاهات الحبكة، مثل مُؤشِّرٍ مضيء. كنتُ في المحصِّلة مهيَّأةً تقريبًا لرؤية ديليا عازمةً كمُحقِّقٍ في فيلم إثارةٍ وتشويق، تجتاز مدينةً ذكوريَّةً لا

يمكن السيطرة عليها في السلوكيّات العامّة والخاصّة على حدٍّ سواء. لكن حضرتك لم تفعل هذا، أو بالأحرى لم تكتفِ بهذا. لا شكَّ بأنَّك عالجتَ ببراعةٍ تحرِّي المرأة بين رجالٍ ذوي تحرُّكاتٍ يصعب تصنيفها، تُوجِّهُهم أسوأُ مظاهر ماضي نابولي، تلك التي لا يمكن القضاء عليها. وقد أظهرتَ أجسادَ كلٍّ من كازيرتا، وأنطونيو، وخالها، وأبيها، ولعلِّي أُضيف المُرشَّحَ أيضًا، في عقدةٍ من أحقادٍ وتواطؤٍ وضعف، في شبكةٍ من شقاءٍ ونفوذٍ وإخضاعٍ مبنيٍّ على أساسٍ هرميّ. وأضفيتَ على عينَي ديليا نظرةً هازئة، عدوانيَّة، مشمئزَّةً وخائبةً من الناحية الجنسيَّة، وحنونًا أحيانًا. لكنَّك لم تتوقَّف عند هذا الحدّ، بل أهملتَ كلَّ آليَّات الحبكة منذ البدء تقريبًا، وحدَّدتَ محاورَ علاقة الأمِّ ـ الابنة، بنظرةٍ حاذقةٍ وثاقبة، ومنذ المشاهد الأولى. وهذا ما أربكني. لا يمكنني أن أُعبِّرَ لك عن مدى قسوة الصدمة العاطفيَّة التي أصابتني بها نظرةُ ديليا إلى الأمِّ المرضِعة، وتحرُّكُ أماليا بين بناتها وعملها وزوجها: الممثِّلة ليتشيا ماليتا هي ***أمٌّ شابَّةٌ*** متكاملة، ذات حقيقةٍ واخزة. لا توجد لحظةٌ على امتداد الفيلم إلَّا كان فيها إيماجو[1] الجسد الأموميّ، الذي تحبُّهُ ديليا وتصدُّهُ بشغفٍ طفوليٍّ مسعورٍ ما زال مُلحًّا في غفوة المرأة البالغة، حقيقيًّا، حقيقيًّا لدرجة أنَّه لا يُستَبدَل.

شعرتُ بانزعاجٍ مؤلمٍ عند مشاهدة استيقاظ ديليا، حين تأتيها

(1) إيماجو «Imago»: مصطلح في علم النفس والتحليل النفسيّ، يعني التصوُّر الذي يبنيه الشخص عن ذاته وشخصيَّته بالتماهي والتطابق مع اللاوعي الجمعيّ. (المترجم)

أمُّها العجوز ـ التي تؤدِّي دورَ مظهرها المقلق الممثِّلةُ أنجيلا لوتشه ـ بالقهوة، وتُحادِثُها بذلك الصوت الودود إلى حدِّ التوتير، وتلمسها، وتجلس بجانبها، فتتحرَّك ديليا قليلًا، وينبع صوتها ذابلًا من عمق النعاس، والمودَّة، والعداء. لكن أشدُّ اللحظات فاعليَّةً وإرباكًا عايشتُها بمشاهدة حركة المصعد الهلاسيَّة: تصادم الأجساد، مزيج التجاذب والتنافر، الأمُّ ذات البطن المنتفخ، والبنت ذات البطن الهزيل، المشهد الإجماليُّ بتدرُّجاته التي تبدو أنَّها تُصوِّرُ الواقع النفسانيَّ عوضًا عن الواقع الجسديّ. ما أجده في الفيلم حقيقيًّا، لذا يصعب رؤيته، هو التالي: هوس الابنة بأمِّها. كما أنَّ المَشاهِدَ الأقوى في رأيي هي تلك التي تجد فيها حضرتُك حلولًا بصريَّةً ممتازةً لتصعيد مشاعر ديليا. أشير إلى كيف تسرد مشهدَ الحافلة، وكيف تُحوِّلُها في هذيان الترام، وكيف استخدمتَ ذلك الممثِّل المدهش الذي يُجسِّدُ شخصيَّة الخال. أشير إلى مادِّيَّة النسوة شبه العاريات في متجر فوسِّي، ومزيج الإحراج والمراءاة التي تُغيِّرُ به ديليا لباسَها. أشير إلى الممثِّلة بونايوتو وهي تحت المطر في مظهرٍ كئيبٍ لنابولي، وكيف ينزلق جسدها إلى موقع كهف السونا. وحتى ذلك المشهد الرائع من حيث قيمه البصريَّة وقيمه الرمزيَّة على حدٍّ سواء، أقصد مشهد الاستمناء في الماء (مشهدٌ مبهرٌ بشكلٍ أكبر ممَّا ورَدَ في كتابي: كان تغيير موقع التقايض الجنسيِّ بين ديليا وأنطونيو ناجعًا، ثم حتى في هذه الحالة أرى أنَّ صورة الممثِّل على الشاشة صادمة، تُقوِّضُ الإبداع، وتخرق الواقعَ الذي أعرفه).

إلَّا أنَّ الدليل الأقوى على نتائجك المذهلة، وذروة

انزعاجي، يتمثَّلُ في إخراجك لعبة الملابس. لقد بيَّنتَ أنَّ فيتيشيَّةَ كازيرتا المفترضة ليست لها قيمةٌ في حدِّ ذاتها، إنَّما هي في الحقيقة المحرِّكُ الذي يسمح لديليا بالانتقال من ملابسها الرجَّاليَّة التي وصلت بها إلى نابولي، إلى الملابس *النسائيَّة* التي كانت أماليا تنوي أن تهديها لها بمقايضةٍ غامضة، ومن ثَم إلى الطقم الفارغ في القبو. وبيَّنتَ أنَّ الملابس بالنسبة إلى ديليا هي دائمًا وأبدًا تمظهراتٌ للجسد: جسد الأمّ، جسدٌ يمكن ارتداؤه أخيرًا، جسدٌ ميت، ورغم هذا، وربَّما بسبب هذا، صار حيًّا فيها الآن إلى الأبد، يُحفِّزُها على استقلاليَّةٍ متزايدةٍ في المستقبل. وبذا أخرجتَ مشاهد خالدة، فالجزءُ العاطفيُّ حقًّا في الفيلم بالنسبة إليَّ هو هذا: ديليا وهي تبحث عن رائحة أمِّها في اللباس الوحيد الذي كانت ترتديه عندما غرقت. حمَّالة الصدر الجديدة من ماركة ڤوسِّي. ديليا وهي تُخرِجُ من كيس القمامة ألبسة أماليا، وتمسح يدَيْها بقماشة بنطلونها بحركةٍ بدت لي رائعة. ديليا وهي ترتدي الثياب التي كانت مُخصَّصةً لها، فتكتشف شيئًا فشيئًا أنَّ أمَّها ارتدتها قبل أن تموت، ناهيك بالطقم الأحمر الذي ترتديه ديليا للمرَّة الأولى في متجر ڤوسِّي.

في تلك اللحظة تندلع على الشاشة صورةٌ خارقة، أتمنَّى لها مستقبلًا طويلًا، على الرَّغم من الصدمة التي أصابت بها قلبي. ذلك الجسد المتَّشح باللون الأحمر، الذي يقود تحرِّياتها في نابولي التي تبدو تعبيريَّةً أحيانًا. جسدٌ يلتهمه شغفٌ غامضٌ ومقلق، أعتقد أنَّه يُمثِّلُ لحظةً مهمَّةً في أيقونيَّة الجسد الأنثويِّ في عصرنا الراهن، خلاصةً للمرأة التي تبحث عن ذاتها، حركةً تنتقل

بأماليا من الواجهة الذكوريَّة الجامدة إلى استعادة جسد أمِّها الأصيل في الدرك الأسفل من القبو، إلى إدراكها بأنَّ صلتها بأماليا تحقَّقت، وأنَّ المجرى التاريخيَّ الذي يربط الأمَّ بالابنة تشكَّلَ من جديد، وأنَّها اعترفت بما كان الاعتراف به مُتعذِّرًا.

أحببتُ المشهدَ الختاميَّ كثيرًا، الطريقةَ التي اختفى بها اللونُ الأحمرُ من جسد ديليا ليظهر ثانيةً على جسد أماليا الكبير، والتداخلَ بين الأزرق والأحمر، الأحمر والأزرق، وتسلسلَ تعابير الإدراك، والرضا، والهناء، والقناعة، والألم على وجه ديليا وهي تتخيَّلُ ما الذي جرى لأمِّها على الشاطئ، والأسلوبَ الختاميَّ الذي لا يخلو من القلق عندما ادَّعت أمام الشبَّان في القطار أنَّ اسمها أماليا، بثيابٍ أمست ملكَها أخيرًا.

وإنَّني أرى هذا التفسيرَ البصريَّ لمفصلٍ نفسانيٍّ شاقّ، أراه ممتازًا، وموجعًا من حيث مطابقته الجسمانيَّة الواخزة. وأودُّ أن أهنِّئك على هذا المشهد الختاميِّ تحديدًا: تأثَّرتُ به جدًّا، وما زال يُؤثِّر بي حتى الآن وأنا أكتب عنه. فلقد منحتَ شكلًا بصريًّا وحلًّا حواريًّا في منتهى الذكاء للجملتَيْن اللتين أختتم بهما روايتي: «أماليا كانت. ثم كنتُ أنا أماليا». فالفعل الأوَّل يجب أن يغلق بشكلٍ نهائيٍّ حكايةَ أماليا الفريدة التي لا تتكرَّر. أمَّا الفعل الثاني، مصحوبًا بـ «ثم»، فيرمي إلى إعادة فتحها، موحيًا بفارقٍ بسيطٍ من نقصانٍ مُحيِّر، ويمدُّ أجله في الآن ذاته لدى ديليا، التي بات في وسعها أن تستوعب أمَّها بكامل وعيها، وأن تُمثِّلَها. ففي أيِّ اتِّجاهٍ سرتَ حضرتُك؟ أخرجتَ جزءًا من رحلة عودة ديليا بالقطار، واجترحتَ من هذا المجاز البصريِّ للابتعاد

عن نابولي خلاصةً رؤيويَّةً لنهاية حياة أماليا. ثم صوَّرتَ بطاقة ديليا الشخصيَّة، وأظهرتَ مهارتها بإدراج تسريحة شعر أمِّها البائدة في ملامحها الخاصَّة. وفي النهاية أقحمتَ سؤال الفتى بخصوص البطاقة الشخصيَّة: «هل انتهت صلاحيَّتها؟»، وابتكرتَ طريقةً تُقدِّمُ بها ديليا نفسها للفتى باسم أماليا، فضاعفتَ إعجابي بعملك على هذا التحويل البصريِّ البارع للعبة أزمنة الأفعال، وخلَّصتَني كذلك من عدَّة أحكام مسبقةٍ كانت لديَّ بخصوص محدوديَّة السرد السينمائيّ.

ملحوظة: الرسالة بتاريخ مايو 1995، وهي غير مُكتمِلة، وغير مُرسَلة.

9. الكتابة بالخفاء
رسالةٌ إلى غوفريدو فوفي

غوفريدو فوفي العزيز،

يؤسفني أن أبلغ حضرتَك بأنَّني لا أستطيع الإجابة بطريقةٍ مُختَصرةٍ على الأسئلة التي أوصلتَها إليّ. وبطبيعة الحال، لم أتمعَّن بما يكفي في كثيرٍ من التساؤلات التي تطرحها عليّ. وأجد أنَّه من الصعب، بل من المستحيل، العثور على عباراتٍ مُعمَّقة. لذا سأحاول الإدلاء بأجوبةٍ أوَّليَّة، لمجرَّد فتح حوارٍ مع حضرتك بمعزلٍ عن المقتضيات الصحفيَّة. وأطلب منك المعذرة سلفًا على الالتباسات والتناقضات التي ستصطدم بها.

سأبدأ من النهاية، لا سيَّما أنَّ الأسئلة الختاميَّة التي أرسلتَها إليَّ تسمح لي بالانطلاق من وقائع على الأرض. لا، لم أخضع

لجلسات التحليل يومًا، مع أنِّي شعرتُ في بعض المراحل بفضولٍ كبيرٍ حيال التجربة التحليليَّة. وليس لديَّ حتى ما تُعرِّفُهُ حضرتُك بثقافة التحليل النفسيّ، إن كنتَ تقصد بهذا التعبير بصمةً ثقافيَّة، ووجهة نظرٍ مهيمنة، وتخصُّصًا. بل حتى التأكيد على أنَّ لي ثقافةً نسويَّةً يبدو لي مغاليًا. هنالك موانع، معظمها مزاجيَّة، بذلتُ جهدًا كبيرًا لتقبُّلها، لكنِّي أعيش في إطارها حاليًّا من دون تلهُّفٍ وندمٍ مُفرِطَيْن، وبسبب تلك الموانع لم أظهر للعلن قطّ. لم أنخرِط في حزب، لم أحظَ بالشجاعة الجسمانيَّة التي عادةً ما تكون مطلوبةً لخوض هذه الأمور. لذا أستصعب اليومَ أن أُنسِبَ لنفسي تاريخًا شخصيًّا ما لم يكن خاصًّا تمامًا (توجُّهًا في القراءة يخصُّني، تفضيلاتٍ كُتُبيَّة)، ما يعني أنَّه غير مثيرٍ للاهتمام. لقد كبرتُ على تراكم أشياء رأيتُها، أو سمعتُها، أو قرأتُها، أو خربشتُها، فقط لا غير. ومن داخل هذا الإطار الخجول، بصفتي مُستمِعةً بكماء، أستطيع القول إنَّني اهتممتُ بالتحليل النفسيِّ قليلًا، وبالنسويَّة إلى حدٍّ كبير، وإنَّني أشعر بقربي من فكر الاختلاف. لكنِّي استكشفتُ أشياء أخرى لا صلة لها بالتحليل النفسيّ، والنسويَّة، وتفكير النساء في العصر الراهن. وأنا سعيدةٌ بأنَّ «الحبَّ المقلق» لا يكشفها بشكلٍ صارخ.

إلَّا أنَّ النقاش يتعقَّدُ أكثر حول ما تأتي حضرتُك على ذكره بعبارة «بقائي بعيدةً عن وسائل الإعلام». أعتقد أنَّ أصلَ هذا، فضلًا عن الموانع المزاجيَّة التي أشرتُ إليها آنفًا، يعود لرغبةٍ عُصابيَّةٍ بعض الشيء في عدم التعرُّض للمسّ. فبحسب خبرتي،

تمسُّ الكتابةُ بمتاعبها ومتعها كلَّ نقطةٍ من الجسد. وعندما يُنجَزُ الكتاب، يتكوَّنُ لديَّ انطباعٌ بأنِّي خضعتُ لتفتيشٍ يتمادى في حميميَّتِه، وعندئذٍ لا أرغب إلَّا باستعادة مسافاتي وسويَّتي. اكتشفتُ من خلال النشر أنَّ ارتياحًا مُعيَّنًا يتأتَّى من واقع أنَّ النصّ، في اللحظة التي يصبح فيها كتابًا مطبوعًا، يذهب أبعد ممَّا نتوقَّع. ففي السابق يكون الكتاب عبئًا على كاهلي، ثم يتوجَّبُ عليَّ فيما بعد أن أركض خلفه. لكنِّي قرَّرتُ ألَّا أفعل ذلك. أرغب في القدرة على التفكير بأنِّي، إذا دخل كتابي دائرة السلع، لا أكون مُرغَمةً على سلك المسار الذي سلكه. لكن ربَّما يطيب لي أيضًا أن أعتقد، في لحظاتٍ مُعيَّنةٍ وليس دائمًا، أنَّ ياء الملكيَّة هذه التي أُرفِقُها به تكون بمثابة اتِّفاق: القارئ الذي سينفر من الحكاية المرويَّة والقارئ الذي سيتحمَّسُ لها، لن يستطيعا كلاهما ـ باتِّباع منطقٍ خاطئ ـ أن ينفرا منِّي أو يتحمَّسا لي كذلك. ولعلَّ الأساطير القديمة عن الإلهام تقول الحقيقة لمرَّةٍ واحدةٍ على الأقلّ: عندما نشتغل على عملٍ إبداعيٍّ يتلبَّسُنا شخصٌ آخر، نصير شخصًا آخر إلى حدٍّ ما. ولكن حالما نكفُّ عن الكتابة نعود لنصير ذواتنا، أي الشخص الذي اعتدنا أن نكون عليه، بمشاغله، وأفكاره، ولغته. لذا أنا صرتُ أنا من جديد، وسأبقى هنا، أعتني بشؤوني اليوميَّة، لا دخل لي بالكتاب، أو كنتُ قد دخلتُ فيه بالأحرى، لكنِّي لم أعد أستطيع الدخول فيه الآن. ولا يمكن للكتاب من جانبه أن يدخل فيَّ مرَّةً ثانية. ولم يبقَ لي إذًا إلَّا أن أقي نفسي من تأثيراته، وهذا ما أحاول فعله. لقد كتبتُهُ لأتحرَّرَ منه، لا لأظلَّ سجينةً لديه.

وهناك دوافع أخرى بالطبع. حين كنتُ صبيَّة، كانت لديَّ فكرةٌ شموليَّةٌ عن الأدب. كانت الكتابةُ تعني لي التطلُّعَ نحو العلا، عدمَ الرضا بالنتائج الوسط، التضحيةَ بالنفس كليًّا للصفحات. حاربتُ هذا الإعلاء من شأن الكتابة الأدبيَّة، على مرِّ الأعوام، باستهانةٍ عنيدة (ثمَّة أشياء أخرى كثيرةٌ تستحقُّ تفانيًا لا حدود له). وما إن وصلتُ إلى توازني ـ أعيش حياةً أعتبرها مُرضِية، سواء أكانت على المستوى الخاصّ أم العامّ ـ لم أعد أرغب في العودة إلى الوراء، إنَّما أريد الحفاظَ على ما أعتبره إنجازًا صغيرًا. ويسرُّني بالطبع أن ينال «الحبُّ المقلق» التقدير، يسرُّني أنَّه أوحى بفيلمٍ مهمّ. لكنِّي لا أنوي الترحيبَ مُجدَّدًا بتصوُّرٍ عن الحياة، حيث يُقاس نجاحُ الذات بنجاح الصفحة المكتوبة.

ثم هناك مشكلة خياراتي الإبداعيَّة، التي لا أستطيع شرحَها بوضوح، خاصَّةً للذين يقتطفون من النصِّ جملًا أو حالاتٍ قد تجرحهم. اعتدتُ أن أكتب كما لو كنتُ بصدد تقسيم غنيمة. أُنسِبُ ملمحَ فلانٍ لإحدى الشخصيَّات، وتعبيرَ فلانٍ آخر لشخصيَّةٍ أخرى، أعيد تشكيلَ ظروفٍ عاشها بالفعل أشخاصٌ أعرفهم أو عرفتُهم، أرتكز إلى تجارب «حقيقيَّة»، لا بناءً على كيفيَّة حدوثها في الواقع، إنَّما أعتبر أنَّ ما «حدَثَ في الواقع» ينحصر في الانطباعات والتخيُّلات المتولِّدة خلال الأعوام التي جرت فيها تلك التجربة. وهكذا فإنَّ كلَّ ما أكتبه حافلٌ بإحالاتٍ على ظروفٍ وأحداثٍ مُتحقِّقة في الواقع، لكنَّها تكتسب تصوُّرًا ونسقًا مُستَحدَثَيْن، بحيث تبدو أنَّها لم تقع في السابق إطلاقًا. فإذًا،

كلَّما ابتعدتُ عن كتابتي، أصبحتْ ما تريد أن تكون عليه: إبداعًا روائيًّا. وكلَّما اقتربتُ منها، وانغمستُ فيها، طغتِ التفاصيلُ الحقيقيَّةُ على العنصر الروائيّ، ولم يعد الكتابُ رواية، بل قد يجرحني أنا قبل أيِّ أحدٍ آخر، مثل تقريرٍ خبيثٍ لجاحدةٍ وقحة. لذا أريد لروايتي أن تمضي إلى أبعد مدى ممكن، وذلك لكي يتسنَّى لها عرضُ حقيقتها الروائيَّة بالضبط، لا ما تحتويه من مُخلَّفاتٍ عَرَضيَّةٍ مشوبةٍ بتجلِّيات السيرة الذاتيَّة.

بيد أنَّ وسائل الإعلام تتَّخذُ اتِّجاهًا مُعاكِسًا تمامًا، خاصَّةً عندما تربط صورةَ المؤلِّف بالكتاب، والعروضَ الأدائيَّةَ الإعلاميَّةَ التي يحييها الكاتبُ بغلاف العمل. تُلغي المسافةَ بين المؤلِّف والكتاب، وتجعل أحدهما وقودًا في خدمة الآخر، وتعجن أوَّلَهما بموادِّ الثاني، والعكس بالعكس. وإنَّ هذه الأشكال من التدخُّل تُثيرُ فيَّ ما تُعرِّفه حضرتُك بجدارةٍ بـ «الخجل الخاصّ». لقد دأبتُ طويلًا على الانغماس في المادَّة التي أنوي أن أرويها، بغية استقاء ما يمكن اعتباره «عامًّا» من تجاربي وتجارب الآخرين، ما أراه صالحًا للاقتباس من أقوالٍ وأفعال، من أشخاصٍ قريبين وبعيدين، بهدف بناء مظاهر مُحدَّدةٍ وكيانٍ روائيٍّ يتمتَّعُ باتِّساقٍ «عامّ». فإذا وجد هذا الكيان، بمحاسنه ومساوئه، توازنًا مكتفيًا بذاته، فلماذا عليَّ أن ألجأ لوسائل الإعلام؟ ألكي تظلَّ أنفاسُهُ مُمتَزِجةً بأنفاسي؟ لديَّ خشيةٌ راسخةٌ من أنَّ وسائل الإعلام، التي تنعدم فيها أيَّة «مصلحةٍ عامَّة» من حيث طبيعتها الحاليَّة، قد تميل إلى إعادة سمة الخصوصيَّة لغرضٍ لم يكن لينشأ إلَّا لمنح التجربة الفرديَّة معنى أوسع.

ولعلَّ هذا البند الأخير من النقاش يستحقُّ أن يكون مادَّةً للنقاش. هل هناك طريقةٌ تصون للكاتب حقَّهُ بأن يختار، من كتابته حصرًا، ما يرى أنَّه يستحقُّ أن يصبح شأنًا عامًّا، وأن يُرسِّخَهُ وفق هذا الاعتبار بصورةٍ نهائيَّة؟ تنشغل سوقُ النشر في المقام الأوَّل بمعرفة ما إذا كان الكاتب قابلًا ليصير شخصيَّةً عامَّةً جذَّابة، بحيث يدعم كتبه خلال رحلتها التجاريَّة. وفي حال امتثاله لهذا الشرط، فإنَّه يوافق ـ نظريًّا على الأقلّ ـ على أنَّ شخصيَّته كلَّها، بما فيها تجاربه وأهواؤه، أمست معروضةً للبيع إلى جانب الكتاب. لكنَّ أعصابَ الخاصِّ شديدةُ الاستجابة. إن ظهرتْ للعلن، قد لا تُقدِّمُ سوى استعراضٍ للألم أو البهجة أو العداء أو النقمة (والكرم أحيانًا، لكنَّه يبقى كرمًا استعراضيًّا، شئنا أم أبينا)، وبكلِّ تأكيدٍ لا يمكنها إضافة شيءٍ إلى العمل.

أغلق هذا الموضوع بالقول إنَّ الكتابة مع عدم ضرورة الظهور تُولِّدُ حيِّزًا من الحرِّيَّة الإبداعيَّة المطلقة. هذه زاويتي التي أنوي الدفاعَ عنها، الآن وقد اختبرتُها. فإن حُرِمتُ منها، شعرتُ بغتةً بأنِّي ضعفتُ.

فلنتناول الآن مسألةَ إلسا مورانته. لم أعرفها شخصيًّا. لم أستطع يومًا أن أتعرَّفَ على الأشخاص الذين يُسبِّبون لي عواطف جيَّاشة. ولو حدَثَ لي ذلك لشُلِلتُ، وأصبحتُ غبيَّةً لدرجةٍ لا تُمكِّنني من إرساء تواصلٍ ذي أهمِّيَّة. حضرتُك تسألني عن علاقة بُنُوَّةٍ أدبيَّة، وهذا سؤالٌ أَشعر إزاءه بالإطراء، حتى إنَّني بصراحةٍ أكاد أكذب عليك بغية تعزيز فرضيَّتك. واجهتني هذه الإشكاليَّةُ

للمرَّة الأولى عندما نال «الحبُّ المقلق» جائزة بروتشيدا. هل من المعقول أن يكون لكتابي رابطٌ ـ وإنْ هزيل ـ بهذه الأديبة؟ رحتُ أفتِّشُ في صفحات مورانته لعلِّي أجد ولو سطرًا واحدًا من شأنه أن يُسوِّغَ ـ أمام نفسي أوَّلًا، في خطاب الشكر ـ مشروعيَّةَ هذا التكريم. بحثتُ في «أراكويلي» تحديدًا، لكنَّ طريقة البحث كانت سيِّئة، فلم أعثر على شيءٍ يسمح لي بترسيخ صلةٍ متواضعة. ثم إنِّي لستُ قارئةً واعية، قويَّة الذاكرة. أقرأ كثيرًا، ولكنْ بشكلٍ فوضويّ، وأنسى ما أقرأه. أو بالأحرى، أحتفظ ممَّا أقرأه بذكرى مُشوَّهة. وهكذا، من أجل تلك المناسبة، بسبب العجلة، وربَّما بسبب الانتهازيَّة أيضًا، تشبَّثتُ بجملةٍ واحدةٍ تظهر في «الشال الأندلسيّ»: «لا أحد، بدءًا بخيَّاطات الأمَّهات، سيُفكِّر بأنَّ للأمِّ جسدَ امرأة». كان الاقتباس سهلًا، لأنَّه ظلَّ عالقًا في ذهني منذ سنوات، مُذيَّلًا بأشكالٍ مختلفة. وكنتُ قد بحثتُ مرارًا في معنى القلق الذي تُسبِّبُهُ لي الفكرةُ المتضمَّنةُ في تلك الفقرة. الفكرة تقول إنَّ النساء الخبيرات بإلباس أجساد النساء لا يستطعن رغم ذلك ممارسة مهنتهنَّ عندما يتعلَّقُ الأمر بتفصيل أقمشةٍ على أجساد أمَّهات. كنتُ أتخيَّلُ حينذاك مقصَّاتٍ ترفض القصّ، وأشرطةَ قياسٍ تغشُّ بالمقاسات، وتصاميمَ لا تُنجز، وطباشيرَ لا ترسم علامة. كان جسدُ الأمِّ يثير تمرُّدَ عدَّة الخياطة، وبُطلانَ المهارات. ارتداءُ الملابس، وإلباسُ النساء الأخريات، أمران سهلان. لكنَّ إلباسَ الأمِّ كان معركةً خاسرةً ضدَّ اللاشكل. كان بمثابة «التلحيف»، وهذه مفردةٌ مُميَّزةٌ أخرى في أدبيَّات إلسا مورانته.

رافقني فشل الخيّاطات هذا جرّاء مشكلة إلباس الجسد الأموميّ طويلًا، فضلًا عن إيحاءٍ مُتأصِّلٍ لقارئةٍ متراخية، وميّالةٍ إلى التخيُّل على أسطرٍ قليلة، وغافلةٍ عن المعاني الحقيقيَّة. والإيحاء مرتبطٌ بقراءة رواية «جزيرة أرتورو»، إذ قرأتُها للمرَّة الأولى قبل عشرين عامًا تقريبًا. وقد أربكتني لأسبابٍ كنتُ أخجل منها في تلك الآونة. فبينما كنتُ أقرأ، فكَّرتُ على امتداد الحكاية بأنَّ جنس أرتورو الحقيقيَّ هو الجنس الأنثويّ. أرتورو فتاة، لا يمكن أن تكون إلَّا كذلك. وعلى الرَّغم من أنَّ مورانته كانت تكتب بضمير المتكلِّم المذكَّر، لم أستطع أن أتخيَّله إلَّا هي، أو قناعًا لذاتها، ومشاعرها، وعواطفها. لم يكن مُجرَّدَ «حافزٍ» أدبيٍّ شائع. كنتُ أتصوَّرُ ـ حدَثَ لي هذا تباعًا مع كافَّة شخصيَّات مورانته الذكريَّة، التي تُعمِّقُ علاقتها مع الأمِّ بلا حياء ـ أنَّ فيه تمويهًا غايتُهُ أن يفعل، في مجال الأدب، ما لا تتمكَّنُ خيَّاطاتُ الأمَّهات من فعله بالضبط: تجنيب الصورة الأموميَّة التلحيف (أمٌّ متوفِّية ـ تونتسياتينا ـ أبٌ مثليّ)، اغتنام ذروة المراهقة الذكريَّة ـ التي تُعاش بحرِّيَّةٍ أكبر، مثل أشياء كثيرةٍ أخرى ـ بهدف الكفِّ عن تلحيفها، وسرد ما لا شكل له في التجربة النسائيَّة.

وكذلك فكَّرتُ مليًّا بالاستهلال المقتبس من شعر أمبرتو سابا، لا لشيءٍ سوى لتعزيز هذا الإيحاء. يقول سابا: «أنا، إن أتذكَّرُني فيه، يبدو لي رائعًا أنَّ...». مهما كانت الوجهة التي تفضي إليها قصيدةُ «الفتى المُغرَم» في مجملها، فإنَّني لا أُعوِّلُ منها، بما يخصُّ «جزيرة أرتورو»، إلَّا على هذا البيت، وكلمة «فيه» بوضعيَّتها هناك، تحت العنوان، كأنَّها تقول: «يبدو لي رائعًا

أنَّني أستطيع أن أتذكَّرَ شيئًا عن نفسي، حين أكتب من داخله هو، من داخل أرتورو».

ومن جهةٍ أخرى، أعتقد أنَّه لا بدَّ أن تحين اللحظةُ التي سوف نستطيع فيها الكتابة من خارجه حقًّا، لا بسبب مقتضياتٍ أيديولوجيَّة، إنَّما لأنَّنا مثل الأرواح الأفلاطونيَّة بالفعل، سوف نتذكَّر شيئًا عن أنفسنا من دون أن نضطرَّ ـ بدواعي التيسير، بحكم العادة، بهدف الابتعاد عن ذواتنا ـ إلى التمثُّل به. أتصوَّرُ أنَّ خيَّاطات الأمَّهات يدرسن المسألة منذ زمن. وسوف نتعلَّمُ كلُّنا، عاجلًا أم آجلًا، عدم التلحيف، عدم تلحيف أنفسنا.

كيف أختتم النقاش حول هذه النقطة؟ يُسعدني أن يكون بين «الحبِّ المقلق» وكتب مورانته خيط، وإن كان رفيعًا. ولكنِّي أعترف لك بأنَّ كثيرًا من سمات أسلوب هذه المؤلِّفة يبدو لي غريبًا عنِّي، وبأنِّي أشعر بعجزي عن تصوُّر حكاياتٍ ذات نَفَس طويل، وبأنِّي منذ مدَّةٍ لم أعد أُقدِّرُ الحياة التي تطغى فيها قيمةُ الأدب على أيِّ شيءٍ آخر. لا بل إنَّ هناك أعماقًا سرديَّةً تجتذبني. فعلى سبيل المثال، اعتدتُ مع مرور السنوات ألَّا أخجل من شغفي القديم بقصص الجرائد النسائيَّة التي تنتشر في بيتنا، وهي عبارةٌ عن مادَّةٍ رديئةٍ من حكايات غرام وخيانات، إلَّا أنَّها كانت تغمرني بعواطف لا تُمحى، وتمنِّياتٍ بحبكاتٍ ليست معقولةً بالضرورة، ومُتَع بأهواءٍ عاتية، وأحيانًا سوقيَّة. فحتى قبوُ الكتابة هذا، القاعُ المشبَعُ باللذَّة الذي قمعتُهُ طيلة سنواتٍ من أجل سموِّ الأدب، يبدو لي أنَّه ينبغي استثماره، لأنَّ هوسي بالحكي قد نشأ هناك أيضًا، وليس بين الأعمال الكلاسيكيَّة فقط.

فما المغزى من التخلُّص من المفتاح إذًا؟

أمَّا بخصوص نابولي، فأشعر اليومَ بأنَّني مُنجذِبةٌ إلى آنَّا ماريَّا أورتيزه، ونصِّها «المدينة القسريَّة» على وجه التحديد. لو أنِّي أستطيع كتابةَ المزيد عن هذه المدينة، لحاولتُ أن أصيغ نصًّا قادرًا على استطلاع الوجهة المذكورة في تلك الصفحات. فهذه قصَّةٌ عن عمليَّات عنفٍ صغيرةٍ وبائسة، هاويةٌ لأصواتٍ وأحداث، وبوادرُ ضئيلةٌ ومُروِّعة. إلَّا أنَّ هذا يستلزم منِّي العودةَ للعيش هناك، وهو أمرٌ مستحيلٌ بالنسبة إليَّ لأسبابٍ عائليَّةٍ ومهنيَّة.

عمومًا، الحساباتُ لم تُصَفَّ بعدُ مع نابولي، على الرَّغم من المسافات. لقد عشتُ في أماكن أخرى لفتراتٍ ليست بالقصيرة، لكنَّ هذه المدينة ليست مكانًا مثل سواه، إنَّها امتدادٌ للجسد، ومنشأ الإدراك، ومرجعُ مقارنة التجارب كافَّة. فكلُّ الأشياء التي اكتسبت أهمِّيَّةً مُستمرَّةً عندي كانت قد وقعت في نابولي، ونطقت بلهجتها المحلِّيَّة.

غير أنَّ هذه المغالاة حديثة. هي ثمرةٌ لإعادات نظرٍ من مسافةٍ بعيدة. إنَّ المدينة التي نشأتُ فيها بدت لي لوقتٍ طويلٍ مكانًا أشعر فيه بالخطر بشكلٍ متواصل. كانت مدينةَ المشاجرات الفجائيَّة، والاشتباكات الدامية، والدموع الرخيصة، والنزاعات الصغيرة التي تنتهي بالتجديف والشتائم البذيئة والكسور البالغة، مدينة العواطف المؤذَّاة لدرجة أنَّها تغدو زائفةً ولا تُطاق. نابولي خاصَّتي هي نابولي «السوقيَّة»، التي يسكنها أُناسٌ «مستقرُّون»،

لكنَّهم يخشون دائمًا ضرورة العودة إلى كسب قوت يومهم بأشغالٍ متردِّية. يختالون بنزاهتهم، لكنَّهم في الواقع مستعدُّون لارتكاب فظاعاتٍ محدودةٍ تحاشيًا لتوليد انطباعٍ سيِّئ. هم الصاخبون، الصارخون، المتبجِّحون، الماجدون، لكنَّهم في بعض المظاهر ستالينيُّون كذلك، غارقون في لهجتهم المحلِّيَّة الأشدِّ انزواء. همجٌ وشهوانيُّون، ما زالوا فاقدين للباقة الطبقة البرجوازيَّة الصغيرة، لكنَّهم راغبون في التزوُّد بصفاتها السطحيَّة على الأقلّ. طيِّبون ويُشتَبَهُ في أنَّهم مجرمون، مستعدُّون للتضحية بأنفسهم وفقًا للمناسبة، أو الضرورة، على ألَّا يظهروا أشدَّ سذاجةً من غيرهم.

شعرتُ بأنِّي مختلفةٌ عن نابولي هذه. عشتُ فيها بإحساسٍ بالنفور، وما إن تسنَّت لي الفرصة حتى هربتُ منها. حملتُها معي كخُلاصة، كمادَّةٍ بديلة، لأُذكِّرَ نفسي دائمًا بأنَّ الوجودَ يفتك بقدرات الحياة، ويُذلُّها بوسائل ظالمة. لكنَّني منذ وقتٍ طويلٍ أنظر إلى تلك المدينة بالمجهر. أعزل أجزاء منها، أهبط داخلها، أكتشف أشياء جيِّدةً لم أكن أراها في صباي، وأخرى ما زالت تبدو لي أشدَّ بؤسًا من قبل. إلَّا أنَّ هذه الأشياء لم تعد تُثير فيَّ النقمة القديمة. إنَّها في النتيجة تجربة مدينة، لا تُمحى حتى لو أردنا، ويتبيَّنُ أنَّها مفيدةٌ في كلِّ مكان. أستطيع أن أتجوَّلَ في الشوارع والأزقَّة وأنا مستلقيةٌ على سريري، مغمضة العينَيْن بكلِّ بساطة. وعندما أعود إليها، أعيش في البدء لحظاتٍ تضجُّ بحماسةٍ لا تُقهَر، ثم أنتقل إلى كرهها في غضون ظهيرةٍ واحدة. أنكفئ. أعود صامتة. ينتابني إحساسٌ بالاختناق. يجتاحني اعتلالٌ واسع. يبدو لي أنَّ ما تلقَّفتُهُ في صباي ليس إحدى

مراحلها المحدودة في نطاق الزمان والمكان، إنَّما دلالات الانحطاط الذي تمدَّدَ بما لا يمكن إنكاره، بحيث إنَّ المدينة، بنداءاتها إلى وجوب استعادة الزمن المفقود، أو باستحضاراتها المباغتة، تقتصر على أداء دور الحوريَّة الشرِّيرة. تستخدم الشوارع والأزقَّة، وذلك المرتقى وذلك المنحدر، والجمال المسموم الذي يُميِّزُ خليجها، غير أنَّها في الواقع تبقى مكانًا للتحلُّل، والتفكُّك، وحيرة الفكر الذي تعلَّمتُ تفعيله بمشقَّة من خلال الابتعاد عنها. ورغم كلِّ شيء، إنَّها تجربتي! أحتفظ فيها بعددٍ من العواطف المهمَّة. أشعر بثرائها الإنسانيّ، وطبقاتها الثقافيَّة المعقَّدة. توقَّفتُ عن حرمان نفسي منها.

أمَّا عن الأسئلة التي تطرحها عليَّ حول ديليا وأماليا، فلا يسعني الردّ. لا يبدو لي أنَّني تعمَّدُت إقامة صلةٍ مجازيَّةٍ بين أماليا ونابولي. فنابولي، في روايتي وغاياتي عندما كنتُ أكتبها، تُعبِّرُ عن الضغط، وقوَّة العالم الغامضة التي تُثقِلُ كاهل الأفراد، وحصيلة ما نُسمِّيه بالواقع الحاليِّ المُهدِّد. ممارسة العنف بغية ابتلاع ما يجول في خواطر الأشخاص، وما يحيط بهم، وحرمانهم من أيِّ مكانٍ للتواصل وتوطيد علاقةٍ مُتمدِّنة. على أنَّ ديليا في كتابي يجب بكلِّ بساطةٍ أن تحكي لنفسها حكايةً تعرفها جيِّدًا رغم هذا من ألفها إلى يائها، ولم تَمْحُها من ذهنها قطّ. سوى أنَّ هذه الحكاية ظلَّت عالقةً في أجزاءٍ مُعيَّنةٍ من المدينة، وفي الجعجعة اللهجويَّة التي من خلالها اتَّخذت شكلها. تدخل هذه المرأةُ متاهةَ نابولي لتبحثَ عن الحكاية، وتُرتِّبَها، وتُنظِّمَ

الأمكنة والأزمنة، ثم تحكي لنفسها حكايتها بصوتٍ مرتفعٍ أخيرًا. تحاول ذلك، وفي الأثناء تُدرك أنَّها إن استطاعت، فسوف تستطيع أن تُضيفَ إلى ذاتها في نهاية المطاف أمَّها، وعالمَها، وأخطاءها، وجهودَها، وأهواءها الحقيقيَّة أو المُتخيَّلة، وطاقاتِها المكبوتة، وتلك المنتشرةَ في القنوات القليلة التي أتيحَت لها. هذا كلُّ ما في الأمر. بل حتى لغز وفاة أماليا يغدو شيئًا فشيئًا بلا أهمِّيَّةٍ بالنسبة إلى ديليا، أو بالأحرى يغدو جزءًا ثانويًّا من حكايتها وحكاية أمِّها.

وصحيحٌ أنَّ نابولي، والحال هذه، ليست محض خلفيَّة. فعندما كنتُ أكتب انتبهتُ بوضوحٍ إلى أنَّه لا وجود لمكانٍ أو حراكٍ في الحكاية لا يتَّسم بالطبيعة النابوليتانيَّة المقيَّدة، التي يستحيل فكُّ قيودها، ذات الاستحقاق السرديِّ الضئيل، والمتَّصفة بالإزعاج. ومن جهةٍ أخرى، يكمن جهدُ ديليا على الأخصِّ في قصِّ ما بدا لها لمدَّةٍ طويلةٍ غيرَ قابلٍ للقصّ، فعاد عليَّ السيرُ في هذه الطريق بالفائدة. ومن الممكن أنَّ أماليا تحديدًا، هذه الشخصيَّة المبهمة إلى حدٍّ كبير، والتي يصعب الإحاطة بها، والتي تمتصُّ الصدمات والمشقَّات ولا تنحني، قد تلاءمت مع شحنة الطبيعة النابوليتانيَّة اللامحدودة، فظهرت أشبَهَ بالمرأة ـ المدينة المهزوزة، المخدوعة، المهزومة، المطارَدَة، المذلولة، المرغوبة، ورغم هذا تظلُّ صاحبةَ قدرةٍ فريدةٍ على المقاومة. سأكون سعيدةً لو كان الأمر كذلك، ولكن لا أستطيع أن أؤكِّدَه لحضرتك.

وأعترف لك عمومًا بأنِّي لا أحبُّ الأعمال الأدبيَّة التي تُخبرني بطريقةٍ ممنهجةٍ كيف هي نابولي في اللحظة الراهنة،

وكيف هم الشبَّان في اللحظة الراهنة، وكيف أصبحت النساء، وكيف دخلت الأسرةُ في أزمة، وما الآفات التي تعاني منها إيطاليا. لديَّ انطباعٌ بأنَّ هذه العمليَّات، كلَّها تقريبًا، ما هي إلَّا عرضٌ مُضلِّلٌ لأفكارٍ بديهيَّةٍ ذات طبيعةٍ إعلاميَّة، وإسباغُ الطابع الشعريِّ على مقالات المجلَّات، والتقارير التلفزيونيَّة، والبحوث السوسيولوجيَّة، والموقف الحزبيّ. فأنا، بخلاف ذلك، أنتظر من روايةٍ جيِّدةٍ أن تخبرني عن أوضاع اللحظة الراهنة ما لا يسعني معرفته من أيِّ مصدرٍ آخر عدا هذه الرواية، وطريقتها المتفرِّدة في صياغة الكلمات، والمشاعر التي تفترض إثارتَها.

لا أملك الإمكانيَّات لأحدِّثَك عن فيلم ماريو مارتونه، لذا ألتزم الصمت. كتبتُ له رسالة، لكنِّي لم أرسلها، إذ بدا لي أنَّني لا أخبره فيها إلَّا بما يعرفه حقَّ المعرفة أساسًا. ولكن بإمكاني أن أحدِّثَك عن السيناريو، الذي قرأتُهُ في تلك الفترة وأعدتُ قراءته مرارًا. إنَّ حبكة الماضي والحاضر في كتابي موكَلةٌ كلُّها للتراوح بين ما قيل وما لم يُقَل، وهو تراوحٌ حاسمٌ باستقلاليَّةٍ مطلقةٍ داخل صوت الراوي. هذا يعني أنَّ ديليا، على الورق، هي الشخصيَّة الأدبيَّة الأولى، المصدر الوحيد للرواية، والمصدر الوحيد للحقيقة في الرواية؛ لا أحد يتدخَّلُ أبدًا من خارج ضميرها المتكلِّم. إلَّا أنَّ صوت الراوي في السينما، إذا كان له وجود، يجب أن يأخذ بالحسبان الجسد ـ الشيء خاصَّته الذي يُعرَضُ على الشاشة. أي إنَّ ظاهرَهُ مهيمن، ولهذا السبب يُعدُّ انعكاسًا باهتًا لنظيره الأدبيِّ على الدوام. لذا أرى من الطبيعيِّ أن يعالج مارتونه الإشكال

بسلك اتِّجاهاتٍ مختلفة، وعلى الأرجح أنَّه تطلَّعَ إلى غاياتٍ مختلفة.

فعلى سبيل المثال، ما إن تجسَّدَت شخصيَّةُ ديليا، كان لزامًا أن تُسجَّلَ قصَّتُها في داخل المدينة ***الحقيقيَّة*** ولهجتها ***الحقيقيَّة***. وبالتالي، ما إن خرجت ديليا من ضمير المتكلِّم، كان من البديهيِّ أن تُعرَضَ من الخارج، على الرَّغم من الاشتغال على فترات صمتها وجملها الناقصة، لتبدو على مرآنا في بحثٍ عن حقيقةٍ تجهلها ويتعيَّنُ عليها أن تكتشفها، في مسارٍ يفرض صوتَ تعليقها الخارجيِّ الذي تشير إليه حضرتك. فعلى الرَّغم من الرغبة في اغتنام هوامش الغموض المتاحة جيِّدًا، لا بدَّ له من أن يُنظِّم، ويعرض، ويؤكِّد، وينفي، ويُوضِّح، بدرجةٍ أكبر ممَّا تفعله الكلمةُ الأدبيَّةُ من خلال ضمير المتكلِّم.

عندما قرأتُ النسخة الأخيرة من السيناريو، بدا لي أنَّ مارتونه قد أوجَدَ حلولًا ذكيَّةً وإبداعيَّة. أضرب لك مثالًا واحدًا، لكي لا أطيل عليك. في الجملة الختاميَّة القصيرة، اشتغلتُ على لعبة الأزمنة عن قصدٍ تقريبًا: «أماليا كانت. ثم كنتُ أنا أماليا». الماضي المستمرُّ في العبارة الأولى يسعى لإنهاء قصَّة أماليا بصورةٍ كلِّيَّة، لا بوفاتها، إنَّما بالانتقال الحاصل لحقيقة تجربتها إلى وجدان ابنتها. أمَّا الماضي المستمرُّ في العبارة الثانية، مصحوبًا بـ «ثم»، وتحوُّلُ مبتدأ الأولى إلى خبرٍ في الثانية، يسعى لإحياء أماليا، ويتيح لها أن تكتملَ في وجدان ديليا، وأن تتحوَّلَ إلى عنصرٍ إضافيّ، قد لا يبوح بشيءٍ عن أماليا، لكنَّه يفيد ابنتها لكي تكون. ليس لذلك الفعل، «كنت»، أيَّ وظيفةٍ مَرَضيَّة. لم

أشأ أثناء الكتابة على الأقلّ أن يبدو ضياعًا للهويَّة. إنَّه بالأحرى استعادةٌ للعبة الطفوليَّة التي كانت ديليا في صغرها تمارسها في القبو، عندما كانت تلعب مع أنطونيو وتتظاهر بأنَّها أماليا، لكنَّها استعادةٌ تقلب وظيفتها. فتلك اللعبة تفيدها الآن لتقول لنفسها إنَّ جانبًا مريعًا من ذاتها الطفوليَّة أصبح راشدًا، وجد ترحيبًا، وصار في وسعه أن يتعايش مع بقيَّة لحظات المرأة الناضجة التي تمرُّ بها. لذا فإنَّ حلَّ مارتونه المبتَكَر ـ الإجابة البسيطة للشابِّ الذي يسألها عن اسمها فتجيب: («أماليا») ـ تبدو لي أفضل ما يمكن فعله، في السينما، لجمع كلِّ ما حاولتُ وضعه في تينك العبارتَيْن. فهذا الابتكار وغيره يجعلني سعيدةً بأنَّ مارتونه وضع بصمته في «الحبِّ المقلق».

آمل أنَّني قدَّمتُ، في حدود الممكن، إجاباتٍ شاملة. ويُسعدني أنِّي حظيتُ بفرصة التحدُّث إليك بقدرٍ من الحرِّيَّة. أودُّ أن تعتبر هذه الصفحات، التي كلَّفَتني بعض الجهد، بمثابة شكرٍ لشخصٍ أسعدني طيلة نهارٍ كامل، إذ عرَّفَ نفسه بأنَّه معجبٌ كبيرٌ بي.

ملحوظة: هذه الرسالة كُتِبَت عام 1995، ولم تُرسَل. وكان الناقد غوفريدو فوفي قد وجَّهَ للكاتبة الأسئلة التالية:

1. إنَّ فيلم ماريو مارتونه يحترم رواية حضرتكِ كثيرًا، لكنَّه اختار أن يُميِّزَ الحاضر عن الماضي بشدَّة (باعتماد الفلاش باك)، في حين أنَّ

الأحداث في الرواية تقع في الحاضر من خلال تأمُّلات ديليا. وهناك فرقٌ آخر بين الرواية والفيلم، يكمن في أنَّ الفيلم يُفصِّلُ أشياء كثيرة، بما فيها تلك التي ظلَّت مُضمَرةً أو غير مُعلَنةٍ في الرواية. والفرق الثالث، أخيرًا، يكمن في الحياء الكبير (الذكوريّ؟) من جانب مارتونه في تقبُّلِ جنسانيَّة ديليا خلال الجزء المكرَّس للماضي، بما يتوافق، على ما يبدو، مع نفسيَّة ديليا الطفلة. أماليا مُجرَّد ضحيَّةٍ في هذا الجزء، في الفيلم. ما رأيكِ بهذه التدخُّلات؟ وهل تنسبين هذه الاختلافات إلى حساسيَّة مارتونه المختلفة، أم إلى احتياج السينما إلى التفصيل، وفقًا لطبيعتها التي تفرض عليها الإظهار؟

2. إنَّ نابولي التي تصفينها بدقَّةٍ فائقةٍ وتصميم (الأماكن والمناطق، ناهيك بالأوساط البشريَّة، والتصرُّفات)، لم تشتغل السينما على توصيفها كثيرًا. كما أنَّ الأدب لم يُوصِّف الانتقال من الضاحية، التي ما تزال بروليتاريَّةً وقرويَّة، إلى المدينة ذات البرجوازيَّة الصغيرة الوضيعة، حيث ينتهي مطاف الانتماء بعائلة ديليا. ما أثر نابولي هذه؟ وما الذي ترين أنَّه تغيَّرَ فيها خلال مسار تحديث المدينة الحاليّ؟ هل تتابعين هذا المسار؟ هل ابتعادُكِ الجغرافيُّ عن المدينة كان وليدَ خيارٍ دقيقٍ من حضرتكِ (مثل ابتعاد ديليا؟)، أم إنَّه عائدٌ إلى عوامل أخرى؟ هل من الممكن أن تعودي إلى نابولي، في الوقت الراهن؟ وهل ستعود ديليا للسكن في نابولي؟ بعبارةٍ أخرى، هل يمكن اعتبار تصالُحِ ديليا مع أماليا مثل تصالُحٍ مع هويَّةٍ نابوليتانيَّة، مزعجة، مَرَضيَّة، ورغم هذا لا بدَّ من البدء منها من جديد؟ بعبارةٍ أخرى مُجدَّدًا، أماليا هي الأمّ ـ نابولي، هل يمكن رؤيتها مثل تشبيهٍ لنابولي؟

3. عندما صدرت الرواية، نلتِ جائزة بروتشيدا ـ إلسا مورانته، وقد رأى النقَّاد نوعًا من البنوَّة بين روايتكِ وبعض أعمال مورانته («أراكويلي» خصوصًا). هل تقبلين هذه البنوَّة؟ وكيف تتبنَّين عنها؟ (مثل ديليا عن أماليا؟) هل عرفتِ مورانته شخصيًّا؟ ومَن هنَّ الكاتبات الأخريات اللواتي أثَّرنَ في تكوينكِ (آنَّا ماريَّا أورتيزه، مثلًا)؟ وبماذا أثَّرن؟

4. ما موضوع روايتكِ الجديدة، إن سمحتِ لي بالسؤال؟

5. هل كنتِ تتخيَّلين بطلتَي روايتكِ شبيهتَيْن بأنجيلا لوتشه وآنّا بونايوتو؟ ما أبرز المميِّزات التي التقطتها كلٌّ منهما عن أدائهما شخصيَّتَيْهما برأيكِ؟

6. ما السبب العميق لبقائكِ بعيدةً عن وسائل الإعلام؟ ريبةٌ منها (من مجتمع الفرجة)؟ شكلٌ من أشكال الخجل الخاصّ؟ ففي العصر الراهن، هناك ميولٌ لشخصنة الأعمال إلى حدٍّ أقصى، وتسويقها كمنتجاتٍ لكُتّابٍ معروفين، لهم حضورٌ على صفحات الجرائد والشاشة الصغيرة، لدرجةٍ يبدو فيها هذا الظهور ضروريًّا، أو يكاد يبدو كذلك. إلّا أنَّ حالتكِ شاذَّةٌ حقًّا، تصبح مثاليَّةً إلى حدٍّ بعيدٍ حتى من دون قصد، تصبح نموذجًا يُغري بالاقتداء. ما رأيكِ بهذه الاحتماليَّة؟

7. هل خضعتِ لجلسات التحليل؟ هل لديكِ ثقافة التحليل النفسيِّ وثقافةٌ نسويَّة؟

شكرًا. وتحيَّةً طيِّبةً من معجبٍ كبيرٍ بحضرتكِ.

غوفريدو فوفي

10. الشغِّيلات

ساندرا العزيزة،

أنا مُلزَمةٌ تجاهكِ بتوضيح. لن تستلمي النصَّ الذي وعدتُكِ بإرساله لتقرأيه. رأيتُ أنَّكِ شرعتِ بإيجاد عنوانٍ له يُعجبني (*«الشغِّيلات»*، لذا أرفض *«العاملات»*)، لكنِّي غيَّرتُ فكرتي. لا تبدو لي القصَّة جاهزةً للقراءة بعد، فأنا نفسي في الأسبوع الماضي لم أتمكَّن من قراءة سطرٍ واحدٍ منها من دون أن أشعر بالنفور. أحتاج إلى مزيدٍ من الوقت لأعود إليها بطمأنينة، لأقرِّرَ ما الذي سأفعل بها. ولكنِّي سأُحيطكِ علمًا حالما أتَّخذُ قرارًا بشأنها.

ولكن لا تظنِّي أنَّ اللائمة تقع عليكِ، فلقد أحسنتِ بإلحاحكِ. كلَّما كنتِ تضغطين عليَّ طيلة هذه السنوات لأُقْرِئَكِ شيئًا ما، أقبلتُ على الكتابة بدافعٍ متزايد، وسُرِرتُ بأنَّ هنالك شخصًا واحدًا على الأقلّ ـ أنتِ ـ يترقَّبُ كتابي الجديد. ولعلِّي

في هذه المناسبة أخطأتُ في إطلاعكِ على خطوط الكتاب الأساسيَّة: قد أكون استبصرتُ خيبتَكِ بما يخصُّ سوق النشر، أو أنَّني أحسستُ بقلقٍ حيال طول المخطوطة، إذ لطالما قلتِ إنَّ الكتب الطويلة أكثر ممَّا ينبغي تُصيب القرَّاءَ بالهلع، ما لم تكن رواياتٍ تضجُّ بالإثارة والتشويق والمغامرات. ولكن حتى لو افترضنا بأنَّ الأمور جرت على هذا النحو، فإنَّ لقراري في عدم الالتزام بوعدي أسبابًا أخرى.

لقد كتبتُ هذه القصَّة لأنَّها تعنيني. أقمتُ في داخلها لوقتٍ طويل، وقصَّرتُ المسافةَ أكثر فأكثر بيني وبين البطلة. شغلتُ جميعَ فجواتها، بحيث صرتُ اليومَ قابلةً لفعل أيِّ شيءٍ اعتادت فعله هي. لذا أجدني مُنهَكة. والآن وقد أُنجِزَتِ الحكاية، لا بدَّ أن ألتقط أنفاسي. كيف؟ لا أدري! بالشروع بتأليف كتابٍ آخر ربَّما، أو بقراءة ما أمكنني من كتبٍ تتحدَّثُ عن موضوع هذه القصَّة، بحيث أبقى على هامشها، بجانبها، مثلما نفعل مع الكعكة لنتبيَّنَ ما إذا بلغت الاستواء الملائم، ونغرزَ فيها نكَّاشةَ أسنان: ننخز النصَّ لنتحقَّقَ من نضجه.

بتُّ أرى الكتابة مثل غوايةٍ طويلةٍ ومُتعِبةٍ وممتعة؛ فالقصص التي تروينها، الكلمات التي تستخدمينها وتعملين عليها، الشخصيَّات التي تحاولين بثَّ الحياة فيها، ليست إلَّا مُجرَّدَ أدواتٍ تلتفِّين بواسطتها على الشيء الطارئ، غير المُسمَّى، الذي لا شكل له، والذي لا ينتمي إلَّا إليكِ، وهو رغم ذلك بمثابة المفتاح لكافَّة الأبواب، السبب الحقيقيَّ الذي يدفعكِ لتمضية وقتٍ طويلٍ من حياتكِ جالسةً إلى طاولةٍ تنقرين الأزرار وتملأين

الورق. فالسؤال الذي تطرحه كلُّ حكايةٍ هو دائمًا التالي: أهذه هي الحكاية الملائمة للإمساك بما يرقد صامتًا في أعماقي؟ ذلك الشيء الحيُّ الذي إن اصطدتُهُ سيتمدَّدُ على الصفحات كلِّها ويمدُّها بالروح؟ تظلُّ الإجابة غامضة، حتى عندما نصل إلى نهاية الحكاية. ما الذي حدث على السطور، بين السطور؟ وغالبًا، بعد المتاعب والمتع، لا يوجد شيءٌ في الصفحات ـ حبكات، حوارات، انعطافاتٌ مفاجئة، هذا كلُّ شيء ـ فتفزعين من يأسكِ نفسه.

هذا ما يحدث لي: في البدء أبذل مجهودًا كبيرًا دائمًا. تواجه الحكايةُ صعوبةً في الانطلاق، لا افتتاحيَّة تبدو لي مقنعةً بحقّ، ثم تبدأ الحكاية. تتَّخذُ الأجزاء المكتوبة طاقة، وتجد وسيلةً لتتلاحم فجأة؛ وحينذاك تتحوَّلُ الكتابة إلى متعة، وتصبح الساعاتُ زمنًا من ملذَّاتٍ كثيفة، ولا تغادركِ الشخصيَّاتُ بعد. لها زمانها الذي فيه تحيا، وتزداد صفاء، تعيش داخلكِ وخارجك. تلتحم في الحيوات، في البيوت، في الأماكن التي ينبغي للحبكة أن تتَّخذَ شكلًا فيها. تنتقي احتماليَّاتُ السرد المتعدِّدة نفسها تلقائيًّا، وتبدو الخياراتُ حتميَّة، وحاسمة. يبدأ كلُّ يومٍ من العمل بإعادة القراءة لالتقاط الأنفاس. وإعادةُ القراءة متعة، إتقان، إثراء، تنقيحُ الماضي لتقويم مستقبل القصَّة. ثم يشرف هذا الوقتُ المِرَحُ على الاكتمال. القصَّة منتهية. لن نُعيد قراءة عمل اليوم السابق، إنَّما الحكاية بأكملها. يتملَّككِ الخوف. تُجرِّبين هنا وهناك، لا شيء كُتِبَ مثلما كنتِ تتصوَّرين أنَّه سيُكتَب. البداية لا معنى لها، تطوُّرُ الأحداث يبدو لكِ فظًّا، والوسائل اللغويَّة تبدو

لكِ غير ملائمة. عندئذٍ تحين لحظةُ طلب المساعدة، وإيجادُ طريقةٍ لتحديد الأرضيَّة التي ستضعين عليها الكتاب، لتستوعبي المادَّة التي تُكوِّنَ منها.

أجد نفسي الآن في هذه المرحلة العصيبة تمامًا. لذا، إن استطعتِ، ساعديني. هل تعرفين رواياتٍ تتحدَّثُ عن الأعمال النسائيَّة المتناوَلة بأسلوبٍ هوسيٍّ من منظورٍ خامل، شرِّير، وشرسٍ أحيانًا؟ هل من رواياتٍ من هذا النوع؟ يهمُّني كلُّ ما يُركِّزُ على الجسد النسائيِّ المنغمس في أنشطةٍ مهنيَّة. إن خطر في بالكِ عنوانٌ ما ـ لا يهمُّ إن كان كتابًا من مستوى جيِّدٍ أم رديء ـ راسليني. أنا أشكُّ في أنَّ العمل يُشرِّفُ الرجل، وأستبعد بالمطلق أنَّه يُشرِّفُ المرأة. لذا فالرواية تتركَّزُ على الحزن من العمل، على الفظاعة الضمنيَّة من ضرورة كسب لقمة العيش، وهو تعبيرٌ شائنٌ بحدِّ ذاته. ولكن لا تخافي: فعلى الرَّغم من استخدامي كافَّة الأعمال التي أعرفها حقَّ المعرفة لأنِّي امتهنتُها بنفسي، إضافةً إلى أعمالٍ أعرف واقَعها بفضل أشخاصٍ أعرفهم جيِّدًا وأثق بهم، أؤكِّدُ لكِ أنَّني لم أكتب تقريرًا استقصائيًّا عن عمل النساء، إنَّما روايةٌ ذات توتُّرٍ شديد، يحدث فيها كلُّ شيء. أمَّا عن النتيجة، فلا أدري ماذا أقول لكِ. عليَّ أن أبحث عن أسبابٍ لتهدئتي، الآن وقد بدا لي أنَّ الكتاب قد انتهى. ففي النهاية، سأخبركِ، باطمئنانٍ تامّ، إذا كانت الرواية صالحةً للقراءة أم لا، صالحةً للطباعة أم ينبغي إضافتها إلى تماريني الكتابيَّة. وفي الحالة الثانية، سيؤسفني حقًّا إن خيَّبتُ ظنَّكِ من جديد. ومن جهةٍ أخرى، أعتقد أنَّ مَن يهوى الكتابة لا يرى وقت الكتابة مهدورًا

أبدًا. ثم ألسنا من كتابٍ لآخر نقترب من الكتاب الذي نريد كتابته بالفعل؟

إلى لقاءٍ قريب،

إيلينا

ملحوظة: الرسالة بتاريخ 18 مايو 1998. لم تتلقَّ دار النشر مخطوطة الرواية المشار إليها لقراءتها قطّ.

11. أكاذيب تقول الحقيقة دومًا

ساندرو العزيز،

تقول إنَّه لا مفرَّ من إجراء الحوارات، الصحفيَّة على الأقلّ. حسنًا، معك حقّ. قل لفوفي أن يُرسِلَ إليَّ أسئلته، سأُجيب عليه. آمل أن أكون قد نضجتُ خلال هذه الأعوام العشرة.

ولكن دعني أشرح لك مُبرِّراتي: في هذا النوع من الألاعيب الصحفيَّة، ينتهي المطاف بالمرء دومًا إلى الكذب. والكذبُ مصدرُهُ ضرورةُ النزول عند رغبة الجمهور بأحسن صورة، وقول أفكارٍ تلائم الدور، ووضع الماكياج الذي نتصوَّرُ أنَّه الأنسب.

انتبه، أنا لا أكره الأكاذيب إطلاقًا، بل أرى أنَّها في الحياة صحِّيَّة، وألجأ لها عند الحاجة للذود عن شخصيَّتي، وأحاسيسي، ونزعاتي. إلَّا أنَّ الكذب بخصوص الكتب يؤلمني كثيرًا، لأنَّ التخييلَ الأدبيَّ يبدو لي أنَّه لم يُوجد إلَّا ليقول الحقيقة دائمًا.

إنَّني مهتمَّةٌ جدًّا بحقيقة «أيَّام الهجران». لا أودُّ التحدُّث عنها بإذعان، أي بإرضاء التوقُّعات المتضمَّنة في أسئلة المُحاوِر. أطمح إلى الحصول على تأثير الأدب نفسه بإجاباتي الموجزة، أي أن أُنشِئَ أكاذيبَ تقول الحقيقة دائمًا، وبدقَّةٍ صارمة. سنرى ما الذي سوف يسعني فعله والحال هذه. أشعر بأنَّني تدرَّبتُ بشكلٍ جيِّد. أميل إلى قول أكاذيب حقيقيَّة، حتى أثناء كتابة رسالة تهنئة. أرسِلْ إليَّ الأسئلة حالما تتوفَّر لديك.

إيلينا

ملحوظة: الرسالة بتاريخ يناير 2002. وقد أجرت إيلينا فيرَّانتي، ما بين العام 2002 والعام 2003، أي بعد صدور رواية «أيَّام الهجران»، ثلاثة حوارات، وذلك من خلال الإجابة على أسئلةٍ وصلتْها عن طريق دار النشر. ننشرها هنا تباعًا.

12. مدينةٌ بلا حبّ
إجاباتٌ على أسئلة غوفريدو فوفي

فوفي: نابولي وتورينو: خلفيَّتان مختلفتان للغاية. وكلَّما كانت البيئةُ النابوليتانيَّةُ مُتشنِّجة (أو مثلما نذكرها بفضل فيلم مارتونه، الذي كثَّفَ سماتها)، كانت البيئةُ التورينيَّة باردة، وصيفيَّةً علاوة على ذلك، قليلة السكَّان، وقليلة الضوضاء. هل كان من الضروريِّ تجريد شخصيَّة البطلة بشكلٍ أكبر، في أزمتها بسبب الهجران، واقترابها من الهذيان؟ «نرى» القليل من تورينو، مُجرَّدَ خلفيَّة. لماذا؟ هل «شبح» المرأة النابوليتانيَّة المهجورة، والذكرى التي تصبح هوسًا، هو أكثر ما يربط هذه الرواية بسابقتها؟

فيرَّانتي: أولغا ليست امرأةً وحيدة، بل منعزلة. أردتُ أن أروي انعزالها. كان هذا أكثر ما يهمُّني. كنتُ أرغب في رصد ما يحيط بها من تشنُّج الأماكن الواقعيَّة والمجازيَّة، لحظةً تلو لحظة. كنتُ أريد أن تتطابق تورينو ونابولي، على الرَّغم من تباعدهما

واختلافهما، كأنَّهما مكانان خاليان من التجمُّعات، كواليس لأفرادٍ شوَّهَهم الألم. ديليا، في «الحبِّ المقلق»، عثرت على حكايتها في نابولي، تلك الحكاية الصادمة، وعلى أماكن المدينة بقوَّتها الآسرة. أولغا، بخلاف ذلك، سواء في نابولي أو في مكانٍ آخر، لا تجد إلَّا أسماء تعجز عن الحفاظ على الدفء والشعور. وإنَّ خللَ المدينتَيْن المتصاعد هذا هو الذي يُقصيها من الخلفيَّة.

فوفي: في حال ضعف الخلفيَّة، تصبح الأزمة التي تتحدَّثُ عنها الرواية أشدَّ توغُّلًا وتأجُّجًا ومركزيَّة. هل تلميحات البطلة إلى «آنَّا كارينينا»، و«المرأة المحطَّمة» لسيمون دو بوفوار، تشير أيضًا إلى استمراريَّة الحالة؟ علمًا أنَّ الهجران هو ما هو، والأزمة المتأتِّية عنه حتميَّة، وتتمظهر بعيدًا عن الزمن والثقافات.

فيرَّانتي: لا، لا يبدو لي أنَّ أولغا تتحرَّكُ ضمن هذا السياق من الأفكار. فشخصيَّتها مناضلة، لا تريد أن تكون مثل آنَّا كارينينا أو أيِّ امرأةٍ مُحطَّمة. لا تريد أن تكون بالتحديد كالمرأة المهجورة في نابولي، التي أثَّرَت فيها خلال طفولتها. تشعر بأنَّها ثمرةٌ لثقافةٍ أخرى، وتاريخٍ نسويٍّ آخر. تعتقد ألَّا شيء حتميًّا. ومن المؤكَّد أنَّها تختبر إلى أقصى الحدود أنَّ كلَّ هجرانٍ بمثابة لُجَّةٍ وفناء، وشهادةٍ على الصحراء التي اتَّسعت حولها ربَّما. لكنَّها تتفاعل، وتنهض، وتحيا.

فوفي: أولغا امرأةٌ في منتصف العمر، لم تجد في الكتابة أيَّة رفعةٍ أو كمال. هل تظلُّ المشاعرُ حجرَ الزاوية لأيَّة تجربةٍ إنسانيَّة، ونسائيَّةٍ على وجه الخصوص؟

فيرَّانتي: الكتابة بالنسبة إلى أولغا مقاومةٌ وإدراك. ليس للكتابة تلوُّناتٌ سحريَّةٌ وروحيَّة، إنَّما حاجةٌ إلى الأسلوب في الحدِّ الأقصى. في صباها، طالبت الكتابةَ بالكثير. أمَّا الآن، فلا تلجأ إليها إلَّا للسيطرة على المشكلة التي وقعت فيها: هل يمكننا مواصلة الحياة إذا فقدنا الحبّ؟ قد يبدو هذا الموضوع فاقدًا للمصداقيَّة، لكنَّه في الواقع أكثر المواضيع التي تتناولها الأنفُسُ النسائيَّةُ بقسوة. فقدان الحبِّ ثغرة، يُسبِّبُ فراغًا في المضمون. مدينةٌ بلا حبٍّ هي مدينةٌ ظالمةٌ وقاسية.

فوفي: إلى أيِّ مدى تأثَّرتِ بالنسويَّة (الإيطاليَّة، السائدة في الستِّينيَّات)، ووضعتِ في الاعتبار مكتسبات النسويَّة خلال تأليف روايتكِ؟

فيرَّانتي: قرأتُ كثيرًا عن النسويَّة، وبشغف، ومع هذا لم أخُض أيَّة تجربةٍ نضاليَّة. لديَّ تعاطفٌ كبيرٌ مع فكر الاختلاف، إلَّا أنَّ هذا الأمر يخصُّني شخصيًّا أكثر من تعلُّقه بقصَّة ديليا أو أولغا. للرواية دربٌ تسير عليه، هي الفسحة التي تحتوي كلَّ شيءٍ ونقيضه، ولا تعمل إلَّا إذا سمحنا لها بأن تأخذ ما يساعدها لتبحث عن حقيقتها. لا أعتقد أنَّنا نتوصَّلُ إلى إلمام كبيرٍ بالنصِّ إذا حصلنا على معلوماتٍ عن قراءات مَن ألَّفَهُ وأذواقه الأدبيَّة.

فوفي: تبدو أولغا رافضةً لأيِّ «تسام»، وأيِّ بُعدٍ غير «علمانيّ» للوجود، إلَّا إذا تحقَّقَ ذلك في بُعد الهلوسة. ومع هذا، هنالك في الرواية حضورٌ لخيوطٍ متخفِّية، وتجاوباتٍ غريبة، وأصداء لذواتٍ مُعيَّنة، فضلًا عن وجود علاقةٍ مركزيَّة (توحي بالهويَّة الأوَّليَّة) مع حيوان، الكلب أوتو ـ كبش الفداء الحقيقيِّ

في بنية الحكاية. أهذا تناقُض؟

فيرَّانتي: أولغا علمانيَّةٌ تمامًا. لكنَّ تجربة الهجران تستنزف قناعاتها، طريقة حياتها، أدواتها التعبيريَّة، بل حتى تفاعلها العاطفيّ. إنَّ هذا التمزُّقَ يُسرِّبُ خيالاتٍ ومعتقداتٍ ومشاعرَ وعواطفَ دفينة، بدائيَّةً جسديَّةً تُحيك خيوطها، ويصعب التحكُّمُ بها. أجل، لكنَّها تخلو من المنهجيَّات المتعالية. تكتشف أولغا في النهاية أنَّ الألم لا يحطُّ من قدْرِنا ولا يعليه، وتخلص إلى أنَّ شيئًا لا يسعه مواساتها، إن كان في الأعلى أو في الأسفل. وبخصوص الكلب أوتو، لا أريد أن أقول شيئًا، ولا أعرف ماذا أقول، سوى أنَّه أكثر الشخصيَّات ـ إنْ جاز التعبير ـ التي عذَّبَتني.

فوفي: تصدر هذه الرواية في لحظةٍ فارقةٍ من تاريخ إيطاليا، تسودها العودةُ إلى سوقيَّةٍ نفعيَّةٍ «خاصَّة»، وما يشبه النفاق العامَّ والمشترك، الذي يليق بفيلم تلفزيونيّ. وكانت روايتكِ الأولى قد صدرت قبل عدَّة أعوام، ويُفترَض أنَّ تأليف «أيَّام الهجران» استغرق أعوامًا طويلة؛ فهل وضعتِ «الخلفيَّة الإيطاليَّة» لهذه الأعوام في الحسبان؟ هل تعتبرينها خلفيَّة قصَّة أولغا؟

فيرَّانتي: أجل، هذه الخلفيَّة التي تتحدَّثُ عنها حاضرة، على ما أعتقد، لا سيَّما من خلال الملامح الجديدة التي يكشف عنها زوج أولغا شيئًا فشيئًا، من خلال تلميحاته الواقعيَّة السياسيَّة المتشوِّشة. لكنِّي لا أظنُّ أنَّ المرحلة التي نتصوَّرها، والتي نكتب فيها حكايةً ما، تتجلَّى في محاكاة الصفات السيِّئة للعصر الراهن. لا يكفي جمع مقتطفات، وإن مُفصَّلة، عن حاضرنا السوقيِّ

والمبتذَل لصنع حكاية. فعندما نكتب، نأمل بالأحرى أن تبقى مُميِّزاتُ عصرنا عالقةً في دولاب النصِّ نفسه: في أفعال أولغا المهجورة، على سبيل المثال، الحبيسة في شقَّتها، والمنعزلة في قلب المدينة الغائبة.

فوفي: هل قبول أولغا لكارَّانو، جارها العازف، هو أيضًا قبولٌ بهشاشةٍ مشتركةٍ بين الرجال والنساء؟ بِمَ يُنبِئُ هذا القبول في حياة أولغا؟ السؤال غبيّ، لكنَّه ضروريّ. شكرًا.

فيرَّانتي: كارَّانو يساعد أولغا على التقرُّب ثانيةً من الذكر، بعد أن تيبَّسَت مشاعرها كلُّها، وبعد أن أظهر لها فقدانُ الحبِّ وحشيَّةَ العلاقات بين الأجناس على حقيقتها، وهذه الوحشيَّة لا تقتصر على الأجناس حصرًا. كارَّانو ليس شخصيَّةً مستقيمة، لديه طباعٌ مُنفِّرةٌ أيضًا، لكنَّ أولغا تُفضِّلُهُ على الطبيب البيطريّ، مثلًا، ومحبَّته المُفتَعَلة، الاستعراضيَّة. كارَّانو هو الذي يُحرِّكُ مشاعرها في النهاية، ويهديها إلى أفقٍ عاطفيٍّ جديد. أعتقد أنَّ الرجال الذين نختارهم، مثل اختياراتٍ كثيرةٍ مُهمَّةٍ أخرى، يكشفون أيَّ النساء نكون، وأيَّ النساء سوف نصبح.

ملحوظة: صدر الحوار على صفحات «Messaggero»، بتاريخ 24 يناير 2002، مسبوقًا بمدخلٍ بقلم غوفريدو فوفي، بعنوان: «فيرَّانتي: رحلةٌ إلى مركز كوكب المرأة».

13. من دون مسافة أمان
إجاباتٌ على أسئلة ستيفانيا سكاتيني

سكاتيني: إنَّ رواية «أيَّام الهجران» تُوصِّفُ لحظةً عصيبةً من حياة امرأة، بصدقٍ جامد، لا سيَّما فيما يتعلَّقُ بالبطلة. هل تعتقدين أنَّ «إخفاء هويَّتكِ» ساعدكِ في ذلك؟

فيرَّانتي: لا أدري. لطالما كان لديَّ ميلٌ لفصل حياتي اليوميَّة عن الكتابة. نحن نكذب، ونكذب على أنفسنا خاصَّة، لتحمُّلِ الحياة. نسرد على أنفسنا حكاياتٍ جميلةً أحيانًا، أو نقول لأنفسنا أكاذيب تافهةً أحيانًا أخرى. الأكاذيب تحمينا، تُهوِّنُ آلامنا، وتسمح لنا بتجنُّب الرعب الناجم عن التفكير الجادّ، وتُلطِّفُ أهوال عصرنا، وتُنجِّينا حتى من أنفسنا. إلَّا أنَّنا عندما نكتب يجب ألَّا نكذب أبدًا. يشترط علينا التخييلُ الأدبيُّ أن نكون صادقين إلى حدٍّ لا يُطاق، وإلَّا فالصفحات فارغة. من الوارد أنَّ الفصل الحاسم بين ما نكون عليه في الحياة، وما نكون عليه

خلال الكتابة، يساعد في السيطرة على الرقابة الذاتيَّة.

سكاتيني: لماذا اخترتِ ألَّا تكوني شخصيَّةً عامَّة؟

فيرَّانتي: لرغبةٍ عصابيَّةٍ بعض الشيء في عدم التعرُّض للمسّ. فمجهود الكتابة يمسُّ كلَّ نقطةٍ من الجسد. وعندما يُنجَزُ الكتاب نشعر بأنَّنا خضعنا لتفتيشٍ لا احترام فيه، فلا نرغب إلَّا باستعادة سويَّتنا، والعودة للشخص الذي اعتدنا أن نكون عليه، بمشاغله، وأفكاره، ولغته، وعلاقاته. بالمقابل، الكتابُ للعموم: فيه كلُّ ما نريد قوله. فمَن يكترث اليوم للشخص الذي كتبه؟ الشيءُ الأساسيُّ هو العملُ المُنجَز.

سكاتيني: تبدو كتابتُكِ غير مُوجَّهةٍ إلى قرَّاء، كتابةً نابعةً باعتبارها خاصَّة، لا مُحاوِرَ لها سوى الورقة (أو الكمبيوتر) أو حضرتكِ. فهل الأمر كذلك؟

فيرَّانتي: لا، لا أعتقد. فأنا أكتب بهدف أن تكون كتبي مقروءة، لكن ليس هذا ما يهمُّني أثناء الكتابة. لا يهمُّني حينذاك سوى تدبُّرِ الطاقات اللازمة للحفر عميقًا في القصَّة التي أرويها. فاللحظة الوحيدة، في حياتي، التي لا أسمح لأحدٍ فيها بأن يُرهِبَني، هي تلك التي أحاول في خلالها إيجاد الكلمات الضروريَّة للذهاب أعمقَ من سطح الردود البديهيَّة، والصياغات السخيفة. لا أُفزَعُ حتى باكتشاف أنَّ الحَفر غير ذي جدوى، وأنَّه لا وجود لشيءٍ تحت السطح.

سكاتيني: أثناء قراءتي لروايتك، فكَّرتُ في الحياة التي «تجعلنا» نكتب، وأنَّ وقت الحياة هو وقت الكتابة. ألهذا السبب

ألَّفتِ كتابَيْن في عشرة أعوام؟

فيرَّانتي: عليَّ أن أعترف ـ وأخجل من هذا ـ بأنَّني لم أؤلِّف كتابَيْن في عشرة أعوام، إنَّما كتبتُ وكتبتُ الكثير. لكنَّ «الحبَّ المقلق» و«أيَّام الهجران» بدتا لي أكثر كتاباتي وضعًا للإصبع على بعض جراحي التي ما تزال مُلتَهِبة، من دون مسافة أمان. وقد كتبتُ أيضًا، في لحظاتٍ أخرى، عن جراحٍ هامدةٍ أو مُلتَئمة، وقد فعلتُ ذلك بالتجرُّد الدؤوب والكلمات الملائمة، لكنِّي اكتشفتُ فيما بعد أنَّ هذا ليس دربي.

سكاتيني: بمناسبة التطرُّق إلى هذا الموضوع، إنَّ كتابتكِ محسوسةٌ جدًّا، جسمانيَّة، كما لو أنَّ الجسد حمَّالٌ للكلمات. كتابةٌ مصنوعةٌ من البوادر، تلك البوادر اليوميَّة، التي تجعلها العادةُ سلسة، لتتقشَّرَ بعد ذلك في لحظة «المرض». إنَّها في الخلاصة كتابةٌ نسويَّة، فهل هناك كاتباتٌ (وكتَّابٌ أيضًا) تشعرين بقربكِ منهنّ؟

فيرَّانتي: عندما كنتُ شابَّة، كنتُ أحاول الكتابة بأسلوبٍ رجوليّ. كان يبدو لي أنَّ كلَّ الأدباء الأفذاذ هم من الجنس الذكريّ، وبالتالي لا بدَّ من الكتابة مثل رجلٍ حقيقيّ. ثم هممتُ بقراءة أدب النساء بإمعانٍ كبيرٍ لاحقًا، وتبنَّيتُ فكرةَ أنَّ كلَّ تفصيلٍ صغيرٍ يشي بخصوصيَّةٍ أدبيَّةٍ نسائيَّة، لا بدَّ أن يُدرَسَ وأن يُبنَى عليه. لكنِّي منذ مدَّةٍ نزعتُ عنِّي الهمومَ النظريَّة، وانتقلتُ إلى الكتابة من دون أن أتساءل عمَّن يجب أن أكون: ذكر، أنثى، جنسٌ محايد. وصرتُ عندما أكتب، أكتفي بقراءة كتب، من حينٍ لآخر، لا أقول إنَّها تُشكِّلُ لي صحبةً جميلة، إنَّما صحبةً جيِّدة.

ولديَّ قائمةٌ رصينة، أسمِّيها الكتب التشجيعيَّة: «آديلي» لفيديريغو توتسي، «من جانبها» لألبا دي ثيسبيديس، «رسالةٌ إلى الناشر» لجانّا مانتزيني، «أكاذيب وطلاسم» أو «جزيرة أرتورو» لإلسا مورانته، إلخ. أمَّا الكتاب الذي رافقني أكثر من سواه أثناء كتابة «أيَّام الهجران»، وقد يبدو في كلامي تناقُض، فهو «أميرة كليف» لمدام دو لافاييت.

سكاتيني: كانت أولغا قد وجدت معنى لحياتها في علاقة، في طقوس علاقة. وعندما أصبحت وحيدة، تعيَّنَ عليها البدء من الصفر. انتبهت لخطأها، وتوصَّلَت لعلاقةٍ جديدة، مع كارَّانو، مُتسلِّحةً بعدم الذهول. ما رأيكِ بالحبّ؟

فيرَّانتي: إنَّ الحاجة إلى الحبِّ هي التجربة المحوريَّة لوجودنا. قد تبدو الصورة تافهة، لكنَّنا نشعر بأنَّنا على قيد الحياة حقًّا عندما نحسُّ بوجود شوكةٍ في خاصرتنا، نحملها معنا ليلًا نهارًا، وأينما ذهبنا. الحاجة إلى الحبِّ تمحو كلَّ الحاجات الأخرى، وتُحفِّزُ أفعالنا من جهةٍ أخرى. اقرأي الكتاب الرابع من الإنيادة. يتوقَّفُ بناء قرطاج عندما تقع ديدون في الغرام. ثم إنَّ المدينة كانت ستتابع نموَّها عظيمةً وسعيدةً لو أنَّ إينياس بقي فيها. لكنَّه يرحل، وديدون تنتحر، وقرطاج تتحوَّلُ من مدينة الحبِّ العظيمة إلى مدينةٍ تغدو مهمَّتها الكراهية. إنَّ الأفراد والمدن التي بلا حبٍّ يُشكِّلون خطرًا على أنفسهم وعلى الآخرين.

سكاتيني: «أيَّام الهجران» قد تبدو روايةً «نسويَّة». . . هل تشعرين بتناغمٍ مع سيمون دو بوفوار وروايتها «المرأة المحطَّمة»؟

فيرَّانتي: لا، ليس مجدَّدًا. لقد استخدمتُ هذا الكتاب، في حكاية أولغا، مثلما كان في وسعي استخدام قصَّة ديدون المهجورة، التي تهيم على وجهها في المدينة فاقدةً صوابها، وتنتحر بسيف إينياس، إحدى «الذكريات» التي تركها لها. في الواقع أولغا هي امرأةٌ من هذا الزمان، تعرف أنَّه لا يصحُّ أن تتعامل مع الهجران بالانتحار. وفي الحياة مثلما في الكتابة، يهمُّني تأثير هذه المعرفة الجديدة: كيف تتعامل؟ وأيُّ مقاومةٍ تفرض؟ وكيف تناضل ضدَّ الرغبة في الموت، وتظفر بالوقت اللازم لتتعلَّمَ تحمُّلَ الألم؟ وأيُّ حيلٍ أو تخيُّلاتٍ تُنفِّذُ لتتقبَّلَ الحياة من جديد؟

سكاتيني: ما رأيكِ بمشروع المخرج روبرتو فاينتسا لتحويل «أيَّام الهجران» إلى فيلم؟ هل تتابعين هذا المشروع؟

فيرَّانتي: لا، ليس بعد. أحبُّ السينما، لكنِّي لا أعرف شيئًا عن اللغة السينمائيَّة. آمل أن يتفوَّقَ فيلمه على روايتي.

ملحوظة: هذا الحوار، مسبوقًا بمقدِّمةٍ شاملةٍ من ستيفانيا سكاتيني، ومُرفَقًا بمراجعةٍ من جاكلين ريسيه «العصيَّةُ والمحطَّمة»، صدر في جريدة «L'Unità»، في الثامن من سبتمبر 2002، بعنوان: «إيلينا فيرَّانتي، الكتابة واللحم».

14. حكايةُ تفكيك
إجاباتٌ على أسئلة يسبر ستورغارد ينسن

ينسن: حقَّقَ نجاحُ «أيَّام الهجران» شهرةً يسعى إليها كثيرون، فلماذا اخترتِ عدمَ الظهور، بما يناقض ذلك النجاح؟

فيرَّانتي: في كتابه «الطوطم والتابو»، يتحدَّثُ فرويد عن امرأةٍ قرَّرَت عدم كتابة اسمها الحقيقيّ. كانت تخشى أن يستغلَّهُ أحدهم لينتحِلَ شخصيَّتها. بدأت المرأة برفض كتابة اسمها، ثم ما لبثت أن كفَّت عن الكتابة نهائيًّا. أنا لم أصل إلى هذا الحدّ: فأنا أكتب، ولديَّ نيَّةٌ بالاستمرار بالكتابة. ولكنِّي أُقِرُّ بأنِّي وجدتُ في هذه الحالة المَرَضيَّة مغزى صحِّيًا؛ فما أختار أن أطرحه عنِّي لا يمكن له، ولا ينبغي، أن يصبح مغناطيسًا يبتلعني كلِّيًا. للفرد الحقُّ في الفصل، إن أراد، بين شخصه، بل حتى بين صورته، وبين الآثار العامَّة لمُنجَزِه. لكنَّ الأمر لا يقتصر على ذلك. لا أعتقد أنَّ لدى الكاتب إضافةً حاسمةً يزيدها إلى عمله: أعتبر

النصَّ كائنًا مكتفيًا بذاته، يحتوي في مضمونه على كلِّ الأسئلة وكلِّ الأجوبة. ثم إنَّ الكتب الحقيقيَّة هي التي لم تُكتَب إلَّا لتُقرَأ. أمَّا عن نشاط المؤلِّفين التسويقيّ، فهو يميل دومًا إلى طمس الأعمال وضرورة قراءتها. ففي معظم الحالات نرى أنَّ اسمَ مَن يكتب، وصورتَه، وآراءَه، أهمُّ من نصوصه وأشهر منها. وهذا لا ينطبق على الكتَّاب المعاصرين فحسب، بل والحال هذه، ومع الأسف، على الكلاسيكيِّين كذلك. وختامًا، لديَّ حياةٌ خاصَّةٌ وعامَّةٌ كافيةٌ إلى حدٍّ كبير. لا أشعر بالحاجة إلى توازناتٍ جديدة، إنَّما أرغب في أن تظلَّ زاويةُ الكتابة مكانًا خفيًّا، خاليًا من أيِّ نوعٍ من أنواع المراقبات والموجِبات.

ينسن: بما أنَّكِ اخترتِ الهويَّة المجهولة تمامًا، ألا تفتقدين للتواصل المباشر مع قرَّائكِ؟

فيرَّانتي: القرَّاء، إن أرادوا، يراسلون دار النشر. يسعدني هذا. أُجيب عن تساؤلاتهم بانتظامٍ تقريبًا.

ينسن: هل أنتِ مُستعدَّةٌ لتقديم وصفٍ موجَزٍ عنكِ، وعن جسدكِ أيضًا، إن أردتِ؟

فيرَّانتي: كلَّا. ولتبرير هذه الإجابة الحادَّة، اسمحْ لي بالإحالة على إيتالو كالفينو، الذي كان على قناعةٍ تامَّةٍ بأنَّ العمل وحدَه هو الذي يجب أن يستحقَّ اهتمامنا من الأديب. كتَبَ في العام 1964، لإحدى الباحثات في مؤلَّفاتِه: «... لا أُقدِّمُ أيَّ بياناتٍ ذاتيَّة، فإمَّا أُقدِّمَها زائفة، أو أحاول دومًا أن أُغيِّرَها من مرَّةٍ إلى أخرى. لكِ أن تسأليني عمَّا تريدين معرفته، وسأُجيبكِ، لكنِّي لن أخبركِ الحقيقة أبدًا، بإمكانكِ أن تطمئنِّي بهذا

الخصوص». لطالما أعجبتني هذه الفقرة، وقد تبنَّيتُها جزئيًّا على الأقلّ. أستطيع أن أخبرك بأنِّي جميلةٌ ورياضيَّةٌ كنجوم السينما، أو أنِّي مُقعَدَةٌ على كرسيٍّ مُتحرِّكٍ منذ مراهقتي، أو أنِّي امرأةٌ تخجل حتى من ظلِّها، أو أنِّي أعشق نبتة البيجونيا، أو أنِّي لا أكتب إلَّا ما بين الثانية والخامسة صباحًا، وترَّهاتٍ من هذا القبيل. المشكلة أنَّني، بخلاف كالفينو، أكره الردَّ على أسئلةٍ بسلسلةٍ من الأكاذيب.

ينسن: لا بدَّ أنَّكِ تابعتِ محاولات بعض الصحفيِّين الإيطاليِّين الكشف عن هويَّتكِ. هل استمتعتِ بالنظريَّات التي تُرجِّحُ أنَّكِ ناقدٌ مرموق (غوفريدو فوفي)، أو كاتبةٌ نابوليتانيَّةٌ (فابريتزيا راموندينو)، أو حتى رجلٌ نابوليتانيٌّ مثليُّ الجنس؟

فيرَّانتي: أُقدِّرُ الكتَّاب الذين ذكرتَهم جدًّا، وأشعر بالإطراء لأنَّ كتبي قد تُنسَبُ إليهم. وحتى فرضيَّة مثليِّ الجنس لا تؤسفني. هذا دليلٌ على أنَّ النصَّ قد يستوعب أكثر ممَّا يعرفه كاتبه عن نفسه.

ينسن: هل يمكنكِ أن تروي لنا كيف وُلِدَت فكرة هذه الرواية؟

فيرَّانتي: في البداية كان هناك كلبُ الذئب بالتأكيد، وكنتُ قد أحببتُهُ كثيرًا. ثم تشكَّلَ ما تبقَّى شيئًا فشيئًا، عبر التراكم، على مرِّ السنوات.

ينسن: على ضوء الأسلوب التعبيريِّ الذي يرسم، بصورةٍ فعَّالة، إحساسَ أولغا بالنفور والجفاء من نفسها، ومن الجنس، فضلًا عن أشياء أخرى؛ هل ثمَّة في الكتاب عنصرٌ ذاتيّ؟

فيرَّانتي: لا توجد حكايةٌ إلَّا وكان لها جذورٌ في شعور كاتبها بالحياة. وكلَّما انتقل هذا الشعور إلى القصَّة، والشخصيَّات، أعطتِ الصفحاتُ شكلًا لأثر الحقيقة الحاسم. لكنِّي أرى أنَّ ما يهمّ، في النهاية، هو الجودة الخطِّيَّة لهذا الأثر، والوسائل التي تساعد الكتابة في الحصول عليه وتطويره.

ينسن: ما الموضوعة التي كنتِ مهتمَّةً باستقصائها من خلال قصَّة أولغا؟

فيرَّانتي: كنتُ أريد أن أروي حكايةَ تفكيك. مَن يسلبنا الحبَّ يُدمِّر البناءَ الثقافيَّ الذي عملنا عليه طيلة حياتنا، ويحرمنا ممَّا يشبه جنَّةَ عدن، التي أظهرتْنا حتى تلك اللحظة أبرياء ومحبوبين. إنَّ البشر يُقدِّمون أسوأ ما عندهم عندما تتمزَّقُ أثوابهم الثقافيَّة، ويجدون أنفسهم إزاء عري كينوناتهم، فيشعرون بالخزي. وإنَّ سلب الحبّ، بمعنى ما، هو التجربة المشتركة الأقرب إلى الطرد من الفردوس الأرضيّ، هو النهاية المفجِعة لتوهُّم الإنسان بأنَّ له جسدًا سماويًا، هو اكتشافُ أنَّه من طبيعةٍ غير جوهريَّة، لذا فهي آيلةٌ للفناء.

ينسن: تُولِّدُ «أيَّام الهجران» في القارئ عواطف جارفة. كيف تستطيعين تحقيق كتابةٍ «نظيفةٍ» من شأنها أن تُولِّدَ تلك العواطف؟ ما منهجكِ في الكتابة؟

فيرَّانتي: أعمل على التباين: وضوحٌ في الحقائق، وتفاعلٌ عاطفيٌّ متدنٍّ، يتناوبان في ما يشبه عاصفةً دمويَّة، وكتابةً متشنِّجة. غير أنِّي أحاول تجنُّبَ ترسيم الحدود بين اللحظتَيْن. أميل إلى تمرير إحداهما في الأخرى بلا انقطاع.

ينسن: هل ترين أنَّه من الأهمِّيَّة بمكان، في أيَّامنا هذه، أن نكون قادرين على توليد عواطف جارفةٍ ليتسنَّى لنا بيع الكتب، مثلما يدَّعي كثيرون، من بينهم أندريا دي كارلو؟

فيرَّانتي: يبحث مَن يكتب عن شكلٍ لعالمه في المقام الأوَّل. نحن نتحدَّثُ عن عالمٍ داخليٍّ بطبيعة الحال، لذا فهو عالمٌ وجدانيٌّ وخاصّ، لم يصبح عامًّا بعد، أو فلنقل إنَّه عامٌّ في جزءٍ يسيرٍ منه. وبهذا المعنى يكون المقصودُ من «نشر كتاب» اتِّخاذَ القرار بعرض ما يخصُّنا على الآخرين، بالشكل الذي يبدو لنا مناسبًا. أمَّا أن نسأل ما الذي يريده الجمهور (عواطف جارفةً أو ضعيفة، أو غير ذلك)، فيبدو لي أنَّه اتِّجاهٌ مختلفٌ كلِّيًّا. وفي الحالة الثانية، ليس عالمي الغارق في خصوصيَّته هو الذي يبحث عن بُعدٍ عامٍّ من خلال الشكل الأدبيّ، إنَّما البُعد العامُّ لثقافة الاستهلاك هو الذي يفرض نفسه عليَّ وعلى كتابتي. لا أقول إنَّه من الخطأ العمل بهذه الطريقة، فالدروب المؤدِّية إلى الكتاب الجيِّد لا حصر لها، لكنَّها ليست طريقتي في رؤية المسار الإبداعيّ.

ينسن: هل تُعرِّفين «أيَّام الهجران» بأنَّها روايةٌ نسويَّة؟

فيرَّانتي: أجل، لأنَّها تنهل من الطريقة النسائيَّة في التعامل مع الهجران، منذ ميديا وديدون إلى الآن. لا، لأنَّها لا ترمي لتوضيح التعامل الصائب نظريًّا وعمليًّا للمرأة المعاصرة حيال فقدان الرجل الحبيب، ولا لوصم تصرُّفات الرجال بالعار. عندما أكتب أبني حكاية. أصنعها بخبرتي، بمشاعري، بقراءاتي، باعتقاداتي، ولا سيَّما بأعماقي الأكثر سرِّيَّةً وتفلُّتًا من المراقبة،

مع أنَّها غالبًا ما تصطدم بالقراءات الجيِّدة والاعتقادات السليمة. لا أنشغل أبدًا ببناء حكايةٍ تُبيِّنُ قناعةً ما، وتُبرهِنُها وتُروِّجُها، حتى لو كانت قناعةً سبق أن أثارت اهتمامي، وما زالت تهمُّني.

ينسن: تروي «أيَّام الهجران» حكاية شخصٍ انتُزِعَ منه الحبّ. اعذريني على هذا السؤال السخيف: ماذا يُمثِّلُ الحبُّ بالنسبة إليكِ؟

فيرَّانتي: قوَّةٌ حيَّةٌ وخيِّرةٌ للفرد والمجتمع على حدٍّ سواء. عندما يهجر الحبُّ الفرد، والمجتمع ـ وهذا هو الأسوأ ـ تغدو أفعالُ البشر فاتكة، وتنحو القصص، وكذلك التاريخ، في طريقِ لعبة المذبحة.

ينسن: مرَّت عشر سنواتٍ بين صدور كتابكِ الأوَّل وهذا الثاني. هل تُعرِّفين نفسكِ بأنَّكِ كاتبةٌ تتطلَّع للإتقان؟

فيرَّانتي: لا، مُجرَّد امرأةٍ تكتب عندما تحضر لديها الرغبة في الكتابة، وتنشر عندما لا تخجل كثيرًا من نتيجة ما كتبته.

ينسن: ألا يغريكِ النجاحُ الذي حصدته «أيَّام الهجران» بطَرْقِ الحديد وهو حامٍ، أي بمحاولة إنجاز كتابٍ جديدٍ في غضون وقتٍ قصير؟

فيرَّانتي: يُثلِجُ الإقبال الصدر، ويبعث على الرغبة في العودة إلى الكتابة سريعًا. وقد حدث لي الأمر ذاته قبل عشرة أعوام. لو بدت لي الكتبُ التي حاولتُ كتابتها خلال تلك الفترة صالحةً للنشر، لَمَا توانيتُ عن طباعة واحدٍ منها كلَّ ستَّة أشهر. لكنَّ الأمور لم تجرِ على هذا النحو.

ينسن: هل يروقكِ أن يعتبركِ أحدهم «أعظم كاتبةٍ إيطاليَّةٍ بعد إلسا مورانته»؟

فيرَّانتي: أحبُّ أعمال مورانته بالتأكيد، لكنِّي أعرف جيِّدًا أنَّ هذه مبالغةٌ صحفيَّة.

ينسن: أرى أنَّه من الغريب أنَّ في هاتين الروايتَيْن، اللتين ربَّما حقَّقتا نجاحًا فائقًا في إيطاليا خلال العام الفائت (إضافةً إلى كتابكِ ثمَّة رواية «لا تتحرَّكي»، لمارغريت ماتزانتيني)، يؤدِّي الأبطالُ من الرجال دورَ الحقير والوغد. رواياتٌ فيها الرجال ضعفاء والنساء قويَّات، ما رأيكِ في الأمر؟

فيرَّانتي: لم يكن في نيَّتي تصوير ماريو، زوج أولغا، رجلًا حقيرًا أو وغدًا. إنَّه مُجرَّد رجلٍ كفَّ عن حبِّ المرأة التي يعيش معها، واصطدم باستحالة تمزيق هذا الرابط من دون إذلالها، من دون إيذائها. سلوكه سلوك إنسانٍ يحرم إنسانًا آخر من حبِّه. يعلم جيِّدًا أنَّ فعلته فظيعة، لكنَّه لا يستطيع إلَّا أن يرتكبها، بما أنَّ حاجته إلى الحبِّ اتَّخذت دروبًا أخرى. وفي الأثناء يكسب الوقت، يحاول إبطاء تأثيرات الجرح الذي سبَّبَه. ماريو شخصٌ عاديّ، يكتشف أنَّ الأذى غالبًا ما يكون حتميًّا وموجعًا.

ينسن: في مجتمعٍ ذكوريٍّ كالمجتمع الإيطاليّ، أليس الجنس الأقوى في الحقيقة هو المرأة، لما تُرغَمُ عليه من تطوير مزايا فريدة، وشخصيَّةٍ قويَّةٍ تساعدها على النجاة والتفوُّق؟

فيرَّانتي: أستبعد أن يكون الجنسُ الأنثويُّ قد أصبح الأقوى. بل أرى أنَّنا نُرغَمُ أكثر فأكثر، في الحقيقة، على الخضوع

لامتحاناتٍ في منتهى القسوة لإعادة بناء حياتنا الخاصَّة، ودخول الحياة العامَّة. ليس خيارًا، ليس حصيلة نضج: إنَّها ضرورة. إذ إنَّ التغيُّبَ عن هذه الامتحانات قد يعني أن تبتلعنا التبعيَّةُ ثانية، وأن ننكر ذواتنا وتفرُّدنا، وأن تستنزفنا شموليَّةُ الرجل من جديد.

ينسن: ألَّفتِ قصَّةً قصيرةً عن موضوع صراع المصالح، تظهر فيها شخصيَّةٌ سلبيَّةٌ في طفولتكِ. وفي نهاية القصَّة ثمَّة إحالةٌ صارخةٌ على برلسكوني، باعتباره شخصيَّةً سلبيَّةً أخرى. ما رأيكِ بالطبقة السياسيَّة التي تدير شؤون إيطاليا في المرحلة الراهنة؟

فيرَّانتي: مُقزِّزة.

ينسن: تظهر على غلاف الكتاب لوحةٌ لرسَّامٍ دنماركيّ، كريستوفر إكرسبرغ (امرأةٌ عارية الظهر قبالة مرآتها)، وفي الرواية يغادر البطلُ الذَّكَرُ إلى الدنمارك. هل هناك رابطٌ بينكِ وبين الدنمارك؟ وإن كان موجودًا، فما هو؟

فيرَّانتي: سافرتُ إلى الدنمارك مرَّاتٍ قليلةً جدًّا. ولكن في طفولتي أحببتُ حكايات أندرسن كثيرًا، وفي رشدي وُلِعتُ بقصص كارن بليكسن. روابطي بالأماكن هي غالبًا تلك التي أرسيها عبر الكتب التي تُحدِّثني عنها.

ملحوظة: نُشِرَ الحوارُ في 17 أغسطس 2003، على صفحات المجلَّة الأسبوعيَّة «Weekendavisen»، بمناسبة إصدار «أيَّام الهجران» في الدنمارك. أمَّا بخصوص القصَّة التي يذكرها المُحاوِر، فيُرجى الاطِّلاع على النصِّ التالي.

15. تأجيل الشكوك

ساندرو العزيز،

كتبتُ هذه القصَّة القصيرة على مضض. وعوضًا عن إخفاء هذا الشعور، أدرجتُهُ في النصِّ مباشرة. أخشى أن يؤسفك هذا، لذا سأحاول أن أشرح لك أسبابي.

إنَّني في الحقيقة لا أُنسِبُ أيَّة وظيفةٍ مصيريَّةٍ للقصَّة السياسيَّة، خاصَّةً إذا كانت حرِّيَّةُ الرأي والتعبير لا تزال مصانة. ولا شكَّ بأنَّ مَن يُبدي رأيه يجازف بشيءٍ ما، لكنَّهُ لا يواجه خطر السجن أو الإعدام. وإنَّ الاستياء من تدهور ظروف الشأن العامِّ غالبًا ما يُحفِّزُ المخيِّلة، ويوحي لها بمسبَّاتٍ خالدة، واستعاراتٍ بديعة، وحكاياتٍ تُرضي الحسَّ الجماليَّ عند الكبار، وعند الصغار أيضًا. ولكن ماذا عن التأثير السياسيِّ الحقيقيّ؟ بالنسبة إليَّ يبدو مُخيِّبًا للآمال في العموم، ما دام يقتصر على نكزةٍ خطابيَّةٍ متواطئةٍ مُسدَّدةٍ لجمهورٍ مُوجَّهٍ ومُستَجيبٍ أصلًا، والذي يُعدُّ إجماعُهُ كفيلًا

بالنجاح، ناهيك بأنَّه إحدى تلك الضمانات التي تقي من المضايقات، والضغوطات، والإهانات، والشكايات، والقيود المهنيَّة، إضافةً إلى شرورٍ اعتياديَّةٍ أخرى تُهدِّدُ مَن يواجه خصمَه بآراء مُعلَنة.

ولأكون صريحةً معك، ولأدعمَ وجهة نظري أيضًا، ها أنا أُعدِّدُ التساؤلات التي راودتني أثناء الكتابة: مَن الذي يتضرَّرُ، في المسرح السياسيِّ الحاليِّ المظلم والطاحن، من إيحاءات قصَّتي القصيرة عن جدَّاتٍ ومُجمَّعاتٍ سكنيَّة؟ وفي حين أنَّ الصحف والأبحاث الفكريَّة في متاجر الكتب تعجُّ بالمساوئ المنسوبة بكلِّ وضوحٍ إلى رئيس الحكومة، لماذا أختار أن أُعبِّرَ عن مناهضتي للبرلسكونيَّة السياسيَّة بأسلوبٍ مُشفَّر، بسرد قصَّةٍ عائليَّةٍ قصيرةٍ تعود إلى زمنٍ مضى؟ وحتى لو أبدعتُ في كتابة أمثولةٍ ناجعة، لاذعة، ممتعة، غرائبيَّة، مرعبة، هجائيَّة، فهل هناك مغزى سياسيٌّ في أيَّامنا للمراوغة في التعبير، والسرد عن أشياء مختلفةٍ ظاهريًّا؟

بغية الخروج من تشنُّجات النقد الذاتيِّ هذه تمامًا، جرَّبتُ ـ كما سترى ـ أن أكتب اسم سيلفيو برلسكوني في خاتمة القصَّة. ولكن انتبه، لم أفعل ذلك لأقول إنَّ الأدب السياسيّ، في الإطار الحاليِّ لمجتمعنا المدنيّ، يقع على عاتقه الخروج من المجاز (فالأدب الجيِّد أو الرديء هو مَجازٌ دومًا)، إنَّما لمجرَّد أن أشير إلى ضرورة تأليف قصصٍ من شأنها أن تُعبِّرَ بطريقةٍ مباشرة ـ وإن بوسائل الأدب ـ عن أسباب امتعاضنا نحن المواطنين. خلاصة القول، يجب أن نطرح في الرواية أسئلةً صريحةً من النوع التالي: هل صحيحٌ أنَّ برلسكوني *من الممكن أن يكون* رجلَ دولةٍ عظيمًا

لأنَّه رجلُ أعمالٍ عظيم؟ كيف حدث أنَّنا اقتنعنا بأنَّ هناك صلةً بين الشيئَيْن؟ وهل أقنعتْنا الأعمالُ الجيِّدةُ والجميلةُ لرجل الأعمال هذا؟ وهذه الأعمال... ما هي؟ ما هذا العملُ الجليلُ الذي أوهَمَنا بأنَّ لديه قدرات رجل دولةٍ عظيم؟ أهو تلفزيونه السيِّئ، القائم على مُوظَّفيه الموقَّرين؟ هل من المعقول أن يصبح المرءُ رجلَ دولةٍ عظيمًا لمُجرَّد أنَّه رجل أعمالٍ عظيم، وصاحب تلفزيونٍ سيِّئٍ قادرٍ على إفساد كلِّ القنوات التلفزيَّة الأخرى، ليمتدَّ هذا التآخي فيشملَ السينما، والصحف، والمجلَّات، والدعاية، والأدب الداعم نفسه، وإحصائيَّات مُشاهَدَات البرامج المتلفزة؟ أهذا معقول؟ فإذا كان العملُ العظيم لرجل الأعمال برلسكوني تحت أعيننا كلَّ مساء، فكيف حدث أنَّ نِصْفَ إيطاليا ***صدَّقَتْ*** أنَّ بمستطاعه إصلاحَ الأمَّة حقًّا، على حدِّ وصفه؟ ثم أيُّ إيطاليا يريد إصلاحها هذا الرجل، وهو يحكم رفقة رجلٍ يريد أن يُفرِّطَ بإيطاليا من أجل منطقةٍ جغرافيَّةٍ جميلةٍ ونقيَّةٍ يُسمِّيها بادانيا[1]؟

يُثير اهتمامي هذا التصديقُ الساذج، الذي ليس آتيًا من جانب ***المواطنين*** بل من ***الجمهور***. يُثير اهتمامي من منظورٍ سرديّ. لو كنتُ قادرةً على الكتابة عن بلدنا البرلسكونيِّ لا عن طريق الاستعارات، والأماثيل، والهجائيَّات، لرغبتُ في إيجاد حبكةٍ وشخصيَّاتٍ تصلح لتمثيل الأسطورة التي تكيَّسَ في داخلها رمزُ

---

(1) هذه إشارةٌ إلى أمبرتو بوسِّي، مؤسِّس حزب «عصبة الشمال» اليمينيِّ المتطرِّف، الذي يضع شمالَ إيطاليا (منطقة بادانيا) في أولويَّاته، لدرجة التلميح إلى الانفصال عن إيطاليا. وقد اشترك بوسِّي ونوَّابه في عدَّة حكوماتٍ ترأَّسها سيلفيو برلسكوني. (المترجم)

برلسكوني على نحوٍ خطير. وأقول «رمز» لأنَّ الرجل سيختفي، وسيكون لإخفاقاته الشخصيَّة والإداريَّة مفعولُها، وسيفضي به معتركُ السياسة إلى خارج المشهد بطريقةٍ أو بأخرى. إلَّا أنَّ صعوده باعتباره الليدر ماكسيمو/القائد المُعظَّم إلى داخل المؤسَّسات الديموقراطيَّة، وبناء صورته باعتباره الدوتشي الاقتصاديَّ والسياسيَّ والتلفزيونيّ، والمُنتَخَب ديموقراطيًّا، سوف يبقى نموذجًا قابلًا للتكرار والتحسين.

ولهذا النموذج حكايته بطبيعة الحال (وإذا توفَّر لديك الوقت والرغبة يومًا ما، بإمكاننا أن نجتهد قليلًا، أنت وساندرا وأنا، لتحليل دور اليسار نفسه في تحويل المواطنين إلى جمهورٍ ساذجٍ ومُتحمِّس). برلسكوني، بالنسبة إليّ، هو التجلِّي الصارخ (حتى اللحظة) لفنِّ الإيهام التقليديِّ الذي يُجيده السياسيُّون، ولبراعتهم في الخداع، حتى في أروقة المؤسَّسات الديموقراطيَّة التي من المفترض أن يكونوا خدمًا أبرارًا لها، مثل آلهة الأولمب التي تُقرِّرُ مصائر البشر الفانين والبائسين. وإنَّ فنَّ الإيهام هذا (الذي عزَّزَ أنظمةً ديموقراطيَّةً وشموليَّة: تحضرني بالمناسبة **فكرةُ *اختراع*** جسد القائد، جسد الذَّكَر الفحل، جسد الرجل الأفضل، جسدٍ أشبَهَ برفات القدِّيسين، جسدٍ ذي طبيعةٍ سماويَّة) ترسَّخَ بشكلٍ حتميٍّ من سوء حظِّنا، على أساس علاقة المُلكيَّة الفاحشة، في خيالات وسيلة الإعلام الجماهيريَّة الأوسع نفوذًا اليوم، أي التلفزيون، مصنع ***الشخصيَّات والأبطال***. هكذا تُسمِّيهم الصحافة، مُستَخدِمةً مصطلحات التخييل عن حقّ. يتقبَّلُ الجمهورُ شخصيَّاتِ أسطورة التلفزيون الاجتماعيِّ وأبطالَها، مثلما يتقبَّلُ شخصيَّاتِ الروايات

وأبطالَها تمامًا، أي أنَّه **يُؤجِّلُ شكوكه**، وذلك بالموافقة على شرطٍ أساسيّ: أن تُصدِّقَ كلَّ ما سيُروى لك، وتعتبره حقيقة.

ليس من الممكن لبرلسكوني أن يصبح رجل دولةٍ إلَّا بفضل نزوعه لاحتكار الوسائل التي تُحقِّقُ هذا التأجيل، وتفرضه على النحو الأفضل. *البطل العظيم* (وقد عوَّدَنا الإعلام على فرط عظمته)، أنجزَ بالفعل عمليَّة تحويل المواطنين إلى جمهور، وهو الأكثر تجرُّدًا من المبادئ في الوقت الحاضر ليكون مُمثِّلًا عن تدنِّي الديموقراطيَّة إلى مستوى المشاركة الخياليَّة في لعبةٍ خياليَّة. وقد أثبتت أموالُه، وقنواتُه التلفزيَّة، وبحوثُهُ الاستثماريَّة، الإمكانيَّةَ الفعليَّةَ لتأسيس مصالح الفرد، بين عشيَّةٍ وضحاها، بدعم مجموعة شركات (لا بفضل حزبٍ سياسيّ)، على قاعدة استياء نصف إيطاليا، بطبقاتها العليا وطبقاتها السفلى، من أداء السياسيِّين، وذلك بتقديم الأمر برمَّته على أنَّه ملحمةٌ بطوليَّةٌ لنهضةٍ وطنيَّة، ومن دون إلغاء الضمانات الديموقراطيَّة على وجه الخصوص.

وهذا ليس بالأمر الجيِّد، لا سيَّما بالنسبة لليبراليِّين الحقيقيِّين. ينبغي للرواية الآسرة، والثريَّة بالشخصيَّات والأحداث، والتي تتناول الأزمات الراهنة، أن تستعرضَ أزمة تأجيل الشكوك وتُحلِّلَها. هذه هي المفارقة التي أودُّ العمل عليها. يجدر بها أن تتحدَّثَ عن المخاطر السياسيَّة في عصرنا، وأن تتساءل هل ما يزال من الممكن أن يخرج من بين الجمهور الساذج مواطنون ناقدون، بأعدادٍ غفيرة، لإسقاط الشخصيَّات العظيمة والأبطال العظماء من الأولمب الإعلاميّ، وإعادتهم إلى مصافِّ الناس الآخرين.

ولكن، اقرأ قصَّتي القصيرة الآن. فهي، بعد ثرثرةٍ طويلة، كلُّ ما يمكنني الإسهام به فعليًّا في مبادرتك. واعذرني على هذا التنفيس غير المفيد، فإن لم أُنفِّس عمَّا في نفسي معكما، فمع مَن أفعل ذلك؟ أطيب الأمنيات،

إيلينا

الأسلوب الجميل

لا أعرف ماذا أكتب، لا أعرف إن كنتُ سأكتب. لا يخطر في ذهني، خلال هذا التثاقل، سوى ماتّيو كارَّاتشو، الشخصيَّة المقيتة التي عرفتُها قبل عشرين عامًا. أرسلتُ لكارَّاتشو رسائل طيلة سنوات، كتبتُها بنفسي ووقَّعتُها باسم جدَّتي: اسمها، كنيتها، عنوانها. كانت تسكن في منطقة كامالدولي.

كان كارَّاتشو خمسينيًّا مرحًا، يبالغ قليلًا في صوته، وحركاته، وأطقمه. وكانت ملابسه كلُّها باهظة الثمن. كانت جدَّتي تروي لي أفعاله على الهاتف، وأكتبها بدقَّةٍ على الورق، ولكنْ بلا جدوى.

أضرارٌ بسيطة، إشكاليَّاتٌ سكنيَّةٌ في كابيلا كانجاني، ما بين إسفلت تلَّة نابولي وإسمنتها، على ارتفاع أربعمئة مترٍ عن سطح البحر. كارَّاتشو يمنع جدَّتي من استخدام أحد الممرَّات في المُجمَّع السكنيّ. كارَّاتشو يبتزُّ منها أجورًا على أشغالٍ لا تُنفَّذ. كارَّاتشو يدَّعي أنَّه صاحبُ الحقِّ الوحيدِ بركن سيَّارته في الفِناء،

أو بتنظيم حفلاتٍ في ترّاس العمارة. كارّاتشو يطالب بإسهاماتٍ لمصاريف ضروريَّة، لصيانة ملكيَّاته الخاصَّة حصرًا. وأنا، على الرَّغم من أنِّي كنتُ تحت وطأة امتحاناتٍ جامعيَّةٍ عسيرة، كنتُ مُرغَمةً على حضور اجتماعات البناية لأرفع صوتي نيابةً عن جدَّتي، أو على كتابة رسائل احتجاجٍ بأسلوبٍ جميلٍ ومُتوعِّد، ولكنْ بلا فائدة.

وقتٌ مهدور، فالمُتنفِّذون الكبار، وأولئك الصغار، لا يخشون الكلمات الجميلة، ولا حتى تلك القبيحة. لا بل غالبًا ما يصنعون منها كتبًا لدور النشر التي يملكونها، ويحصلون على الأرباح من الحجج الدقيقة، والتشابيه، والاستعارات. والمُلكيَّة تتملَّكُ الفواصل، والنقاط، والعَبَرات، والأحزان، والذكريات الشاحبة.

كان كارَّاتشو مالك جزءٍ كبيرٍ من شقق العمارة، ويسكن هو نفسه في شقَّةٍ رحبةٍ مع عائلته كبيرة العدد. مهندسٌ ابن مهندس، يملك منازل مُتفرِّقةً على امتداد تلَّة ڤوميرو. يمضي فترات الطقس الرائع على الترَّاس بين شجيراتٍ وأزهارٍ من كلِّ نوع، وهو يثرثر مع زوجته وأولاده. وعندما تُمطِر تثور أعصابه، لأنَّه بحسب اعتقادي كان يخشى أن تبتلع الهاوية ما يملكه من أحجار. وقد باعنا هو نفسه شقَّة جدَّتي ذات الغرفتَيْن. رفض الشيكَّات، وطالب بالمال نقدًا. لم يكن يجدر بنا، نحن الأحفاد، أن نقبل بذلك، لكنَّ جدَّتي كانت مُتعلِّقةً بالشقَّة، مُغرَمةً بها. وفي المحصِّلة قلنا جميعًا إنَّ دفع المال نقدًا أمرٌ طبيعيّ. كاتب العدل نفسه لم يعترض أو يتعجَّب، بل اكتفى بالقول: «لا تخبروني بما

تفعلون». أذكر أنِّي قطعتُ نابولي، بنبضٍ متسارع، خائفةً من أن يسرقوا منِّي تلك النقود. لكنِّي كنتُ شابَّة، وكان يُسعدني أن أخوض في شؤونٍ تنطوي على بعض المخاطر. لكن لم يسعدني إطلاقًا أن يكون لي تعاملٌ مع رجلٍ لا يحترم أيَّة قاعدة، رغم تظاهره بأنَّه يحترمها كلَّها.

شربتُ فنجان شاي. سأعاود الكتابة الآن، وكم أتلهَّفُ للوصول إلى خاتمةٍ لكي أتوقَّفَ عن تحويل هذه الذكرى إلى مَجاز. قد تفيد الأسماء الحقيقيَّة، من دون الصفات، في سرد كيف يتعطَّل نظام المساكنة المدنيَّة.

عُيِّنَ كارَّاتشو رئيسًا، وأمينًا عامًّا، ومديرًا للمجمَّع السكنيّ، مدعومًا بالعدد الكبير للأمتار المربَّعة التي يملكها. كانت الأغلبيَّة تنحاز إليه دومًا، وفي أيَّة مسألة. وإذا عارضه أحدٌ ما يمتعض، ويقول بمرارةٍ إنَّه الوحيد الذي يهتمُّ لمصلحة العمارة وساكنيها.

اندلع النزاع الأقسى مع جدَّتي المسكينة من أجل بضع نباتات، كانت قد وضعتها على دعائم حديديَّة، ثبَّتتها على الجدار الخارجيِّ لهذا الغرض، تحت رفِّ النافذة، لأنَّه ليس لديها شرفة. وكانت جدَّتي مولعةً بتلك النباتات التي تعتني بها منذ سنوات، وإحداها منذ عقود. لكنَّ كارَّاتشو رأى الدعائم الحديديَّة مخالِفة، ففرض عليها أن تزيلها، وأن تُصلِحَ الأضرار التي تسبَّبَت بها في جدار البناية.

وردًّا على رسائلي الاحتجاجيَّة جَمَعَ سكَّان المجمَّع، وحصل على عدد الأصوات الذي يُخوِّلُه إقرار قانونٍ جديدٍ في النظام

الداخليّ، يُمنَعُ بموجبه منعًا باتًّا تثبيت الدعائم الحديديَّة للنباتات تحت رفوف النوافذ. وقد نجح في هذا، لا لأنَّه يمتلك الحقّ، بل لأنَّه يمتلك القوَّة.

الذكرى هزَّةُ ضغينةٍ أحيانًا. عملتُ طيلة الظهيرة لأصنع منها حكايةً عن شيءٍ أكرهه، لكنِّي لستُ سعيدة. يحزنني أنَّ حقيقةَ سلوكٍ جائرٍ تبدو أحد تأثيرات البلاغة.

عندما بدأت النباتات تموت، ذبلت جدَّتي معها نهائيًّا.

أشرب فنجان شايٍ آخر. تركتُ على الشاشة فراغًا أبيض طويلًا، ثم انتقلتُ إلى سطرٍ جديد، وما زلتُ منعدمة الرغبة. نقرتُ على الأزرار بإصبع واحدة، وكتبتُ «سيلفيو برلسـ. . .». ثم أضفتُ «. . . كوني»، وأحسستُ بامتعاض.

ملحوظة: الرسالة بتاريخ أبريل 2002، وتشير إلى مبادرةٍ أطلقتها منشورات ي/و، التي طلبت من كُتَّابها الإيطاليِّين أن يكتبوا قصصًا موجزةً عن صراع المصالح. «الأسلوب الجميل»، المنشورة هنا بعد إجراء تصويباتٍ طفيفة، كانت قد صدرت في ملحق «Sette» بصحيفة «Corriere della Sera»، في الثالث من مايو عام 2002، ثم في مجلَّة «Micromega»، عدد 3 عام 2002.

16. فرانتوماليا[1]

ساندرا العزيزة،

ها نحن ذا مجدَّدًا. ظننتُ أنِّي اكتسبتُ مهارة، بعد رواية «أيَّام الهجران»، وبات في مقدوري الردُّ على أسئلة الصحفيِّين، ولكن انظري ماذا فعلتُ هنا بأسئلة الفتاتَيْن من مجلَّة إنديتشه دي ليبري/ فهرس الكتب الشهريَّة.

أشعر بالخجل قليلًا. انتهيتُ في حالةٍ من هوسٍ ممنهج؛ فتحتُ أدراجًا، تصفَّحتُ كتبًا، وعُدتُ من جديد.

يمكنني الإبقاء على كلِّ هذه الصفحات لي وحدي، غير أنِّي سُرِرتُ كثيرًا بكتابتها. ومَن يكتبْ بشغفٍ يكُن في حاجةٍ دومًا إلى

---

(1) «Frantumaglia»: هذه الكلمة مُستَحدَثةٌ في اللغة الإيطاليَّة، ومُنحَدِرةٌ من اللهجة النابوليتانيَّة، ومُشتقَّةٌ من الفعل «Frantumare»، الذي يعني: طحن، سحق، تفتيت، تشظِّي. ليصبح بذلك معنى الكلمة: «الإحساس بالتحوُّل إلى فتات، أو الغرق في خليطٍ من شظايا حطام، من شدَّة الإرهاق والاكتئاب». (المترجم)

قارئٍ واحدٍ على الأقلّ. لذا أُرسِلُ إليكِ هذه الرسالة المطوَّلة، وأرجوكِ أن تُحوِّليها إلى المُحاوِرَتَيْن، وأن تُوضحي لهما بأنَّه ليست لديَّ أيّة رغبةٍ في أن أصنع منها مُلَخَّصًا يصلح للنشر.

وإذا تسنَّى لكِ الوقت، أسْدي إليَّ معروفًا كبيرًا، واقرأي أنتِ كذلك هذا التسكُّعَ وسط صفحات الكتابَيْن اللذين أتخيَّل ـ أتخيَّل، أجل ـ أنّي ألَّفتُهما (فالكتب الحقيقيَّة تشقُّ دربها، ولا تنتمي إليَّ بعد).

وإن أبلغتِني رأيكِ أيضًا، كنتُ مُمتنَّةً لكِ.

ها هي الرسالة.

جوليانا أوليڤيرو وكاميلّا ڤالّيتّي العزيزتَيْن،

أشكركما على اقتراحكما إجراء الحوار. حاولتُ أن أكتب إجاباتٍ واضحةً ومُقتَضَبة، ولكن بما أنَّكما تطرحان أسئلةً مُعقَّدة، بخبرةٍ جليَّة، بدت لي النتيجة غير مُتناسِبة. لذا تخلَّيتُ عن فرضيَّة الحوار، وشرعتُ بالكتابة لا لشيءٍ سوى الردِّ على تساؤلاتكما بكلِّ سرور.

دوَّامات

تسألانني عن الألم في روايتَيّ. تصيغان فرضيَّةً أيضًا. تقولان إنَّ معاناة ديليا في «الحبِّ المقلق»، ومعاناة أولغا في «أيَّام الهجران»، نابعتان من ضرورة مواجهة أصولهما ـ رغم أنَّهما امرأتان من هذا الزمان ـ ومن نماذج نسويَّةٍ غابرة، ومن أساطير ذات منشأٍ متوسِّطيٍّ ما زالت حاضرةً فيهما. قد يكون هذا

صحيحًا. عليَّ أن أفكِّرَ فيه مليًّا. ولكنِّي للقيام بذلك لا يسعني الانطلاق من المفردة التي تقترحانها عليّ: «*أصل*» كلمةٌ مطروقةٌ جدًّا، كما أنَّ للصفتَيْن اللتين تستخدمانها («غابرة»، «متوسِّطيّ») أصداءُ تُشوِّشُني. أُفضِّل، إن سمحتما لي، أن أُفكِّرَ في كلمةٍ عن الألم، آتيةٍ من طفولتي، وقد رافقتني طيلة عملي على الكتابَيْن.

تركت لي أمِّي مفردةً من لهجتها المحلِّيَّة، كانت تستخدمها لتصف شعورها عندما تتجاذبها انطباعاتٌ متناقضةٌ تقضُّ مضجعها. كانت تقول إنَّها تعاني ***الفرانتوماليا***. كانت ***الفرانتوماليا*** تُحبِطُها (وتنطق الكلمة بالتشديد على الميم). كانت أحيانًا تُصيبها بالدوار، وتُشعِرُها بمذاق الحديد في فمها. كانت الكلمة تدلُّ على اعتلالٍ لا يمكن توصيفه بطريقةٍ أخرى، تُحيل على أشياء متنافرةٍ تحتشد في رأسها: حتاتٍ عائم في مياه الدماغ الموحلة. كانت ***الفرانتوماليا*** غامضة، تُثير أفعالًا غامضة، وهي أصلٌ لكلِّ الآلام التي لا يمكن أن نعزوُها إلى سببٍ واحدٍ وواضح. وحين لم تعد أمِّي شابَّة، صارت ***الفرانتوماليا*** توقظها في قلب الليل، وتدفعها إلى التحدُّث مع نفسها، ومن ثَم تُشعِرُها بالعار من ذلك، وتوحي لها بنغمةٍ مبهمةٍ تدمدمها بهمسٍ سرعان ما يتلاشى بزفرة، وتحملها إلى خارج البيت على حين غرَّة لتترك الموقد مشتعلًا، فتحترق الصلصةُ في القِدْر. وغالبًا ما كانت تُفضي بها إلى البكاء أيضًا. وظلَّت المفردةُ حاضرةً في ذهني منذ الطفولة، كلَّما أردتُ أن أصف نوبات البكاء المباغتة التي لا ندرك أسبابها: دموع ***الفرانتوماليا***.

لم يعد من الممكن الآن أن أسأل أمِّي ما الذي كانت تقصده

حقًّا بتلك الكلمة، لكنِّي في صغري أوَّلتُ المعنى الذي ترمي إليه على طريقتي الخاصَّة، وظننتُ حينذاك أنَّ *الفرانتوماليا* هي سببُ الألم، وأنَّ الذي أصابه الألمُ قُدِّرَ عليه، عاجلًا أم آجلًا، أن يصبح *فرانتوماليا*. أمَّا عن ماهيَّة *الفرانتوماليا* بعَيْنها، فلم أكن أعرف شيئًا، وما زلتُ كذلك. لديَّ في ذهني الآن قائمةٌ من صور، لكنَّها تخصُّ مشكلاتي أكثر ممَّا تخصُّ مشكلاتها. *الفرانتوماليا* هي منظرٌ متزعزع، كتلةٌ هوائيَّةٌ أو مائيَّةٌ من حطامٍ لا حصر له، يفرض نفسه على «الأنا» باعتباره روحَهُ الحقيقيَّة والوحيدة. *الفرانتوماليا* هي مخزنُ الزمن المفتقر للتسلسل، الذي تتَّصفُ به القصَّة، أو الحكايةُ. *الفرانتوماليا* هي أثرُ معنى الضياع، حين نتيقَّنُ من أنَّ كلَّ ما نظنُّ أنَّه ثابت، ومستدامٌ وراسخٌ في حياتنا، سوف يتَّحدُ في منظر الحتات ذاك، الذي يبدو لنا أنَّنا نراه. *الفرانتوماليا* هي إدراكُنا ببالغ الأسف حشدَ المتنافرات الذي رفعنا صوتَنا منه، خلال الحياة، وفي أيِّ حشدٍ من المتنافرات مُقدَّرٌ لصوتنا أن يسقط. أنا، إذ أُعاني أحيانًا من مرض أولغا، بطلة «أيَّام الهجران»، تتمثَّلُ عندي حالةُ *الفرانتوماليا* مثل أزيزٍ متصاعد، يُرافِقُ تفتُّتًا في هيئة دوَّامةٍ تطاول المادَّة الحيَّة والمادَّة الجامدة: سربُ نحلٍ يقترب من رؤوس الأشجار الساكنة، دوَّامةٌ مفاجئةٌ في مجرى مياهٍ بطيئة. لكنَّها أيضًا الكلمةُ المناسبةُ لما اقتنعتُ بأنِّي رأيتُهُ عندما كنتُ طفلة ـ أو فلنقل خلال ذلك الزمن المُختَلَق برمَّته، الذي حينما نكبر نُسمِّيه «طفولة» ـ قبل أن تتغلغلَ اللغةُ في داخلي، وتُلقِّحني بطرائق التعبير: انفجارًا مُلوَّنًا بالأصوات، كآلاف وآلاف الفراشات ذات الأجنحة الطنَّانة. أو

هي ليست إلَّا أحد أساليبي لتوصيف غصَّة الموت، والخشية من تعطُّلِ القدرة على النطق جرَّاء شللٍ يُصيب الجهاز الصوتيّ، بحيث إنَّ كلَّ ما تعلَّمتُ إتقانه منذ عامي الأوَّل حتى اليوم يترنَّحُ رغمًا عنِّي، فيتسرَّبُ أو يزفرُ من جسدٍ أشبَهَ بصرَّةٍ جلديَّةٍ تفقد الهواء والسوائل.

والقائمة تطول: واحدةٌ من أربع كلماتٍ أو ربَّما خمس، من قاموسي العائليِّ الذي أحشر فيه كلَّ ما يلزمني. إلَّا أنَّني في هذه الحالة، إذا توجَّبَ عليَّ تفسير ألم الشخصيَّتَيْن على وجه التحديد، أرى من المفيد الاقتصار على العبارة التالية: الألم هو الإطلالة على *الفرانتوماليا*. ما زلتُ أحتفظ بصفحةٍ من «الحبِّ المقلق» لم أُدرِجها في الرواية، وسأستعين بها هنا لتوضيح هذه الإطلالة. تتعلَّقُ الواقعةُ بجودة شَعر أماليا فاحم السواد، ترويها ديليا بطبيعة الحال، في أثناء التحرِّي الذي تُجريه في نابولي حول وفاة أمِّها.

ورثتُ شعري الناعم عن أبي. كان شعري رفيعًا ومُتقصِّفًا، لا حياة فيه ولا ضوء، يتوزَّعُ مبعثرًا على رأسي، عشوائيًّا، لا ينصاع البتَّة، لذا كنتُ أكرهه. وكان يبدو من غير الممكن تمشيطه على غرار تسريحة أمِّي، الشينيون، الموجة الضخمة على الجبين، والخصلة المتمرِّدة التي تلامس الحاجب أحيانًا. كنتُ أنظر إلى نفسي في المرآة غاضبة: أماليا لئيمة، لم تُورثني شعرها. احتفظت لنفسها بفروة رأسها الحيويَّة، وأرادت ألَّا أصبح جميلةً مثلها أبدًا. أنجبتني بأردأ أنواع الشَّعر، شَعرٍ يلتصق بسهولةٍ بالقحف مثل قشرةٍ قاتمة. لونه مُحيِّرٌ لدرجةٍ تثير السخرية، كستنائيٌّ لكنَّه يميل إلى السواد قليلًا. ليس السوادَ الفحميَّ اللامعَ لشعرها المتلبِّد، ليست عجينةَ الزجاج المعتمة والبرَّاقة التي تقطع أنفاسَ الجميع فيقولون لها: ما أجمله! أنا لم يمتدح شَعري أحد. ولأنِّي كنتُ أتركه مفرودًا وأتمنَّاه طويلًا، طويلًا ـ

كنتُ أحلم ـ حتى قدمَيّ، ليغدو أطول من شعرها، الذي لا أتذكَّره مفرودًا أبدًا، كان شعري يبقى مثل رفيفِ عابثٍ في الهواء، مثل ازهرارٍ للرأس لا يؤخذ بالاعتبار بين التسريحات الحيويَّة، لا يحتوي حتى على ما يجعل شعرها زاخرًا بتلك الطاقة التي تتفرَّدُ بها نبتةُ الربيع النادرة. وهكذا، ذات مرَّة، لا أذكر كيف: كان عمري اثني عشر عامًا، ربَّما كنتُ أتحيَّنُ فرصةً لأنطوي على نفسي في عذابٍ لا يقبل الجدلَ في أسبابه، ربَّما كنتُ أشعر بأنَّني قبيحةٌ بلا أملٍ في معالجة ذلك، وقد عييتُ في البحث عن جمالي الخاصّ، ربَّما أردتُ أن أتحدَّى أمِّي ليس إلَّا، لأصرخ بلا كلماتٍ في وجهها مُعلِنةً عداوتي لها. المؤكَّد أنَّني سرقتُ منها مقصَّ الخياطة، وقطعتُ الممرّ، وانعزلتُ في الحمَّام وقصصتُ شعري بعصبيَّة، بعينَيْن لا تذرفان دمعة، وغُمرتُ بفرحةٍ ضارية. ظهرتْ في المرآة طفلةٌ غريبة، زائرةٌ مجهولةٌ هزيلةُ الوجه، عيناها طويلتان وضيِّقتان، شاحبةُ الجبين، والبؤسُ الشريدُ في طحلب الرأس. فكَّرتُ: إنَّني أخرى. ثم فكَّرتُ: أمِّي أيضًا تحت شعرها امرأةٌ أخرى. وأخرى إذًا، وأخريات، وأخريات، وأخريات. خفق قلبي في صدري. نظرتُ إلى شَعري المتفتت في المغسلة، على الأرض. تولَّتني ضرورةٌ مزدوجة: نظَّفتُ المكان أوَّلًا. لم أشأ أن تأسف أمِّي إذا رأت فتات شَعري متناثرًا هنا وهناك. ثم ذهبتُ إليها لأُريها صنيعتي، لعلَّها تتألَّم. كنتُ أريد أن أقول لها: انظري، لم أعد أحتاج أن أُسرِّحَ شَعري مثلكِ. كانت أماليا جالسةً إلى ماكينة الخياطة، تعمل. أحسَّت بوجودي، التفتت. ما الذي فعلتِهِ؟ زفرتْ. أصبحت عيناها نديَّتَيْن، واستحالت هالاتُها السوداءُ بنفسجيَّة. لم تصرخ. لم تضربني. لم تتَّبع أساليب العقاب المعتادة لدى الأمَّهات. رأت شيئًا ما جرَحَها أو أرعَبَها، وانفجرت في البكاء.

أعرف السبب الذي جعلني أستبعد هذه الصفحة من الرواية، قبل عشرة أعوام. بدت لي أنَّها تكشف أكثر من اللازم عن علاقة الأمّ ـ الابنة، وتُضعِفُ جوانبَ مهمَّةً أخرى. ولم أُغيِّر رأيي بعد

قراءتها الآن، فرمزيَّة الشَّعر بديهيَّةٌ جدًّا، وتتمظهر بشكلٍ فاضح. ولولا الحياء لألمحتُ إلى شمشون ودليلة، وإيريس التي تنتزع شعرة الحياة من شَعر ديدون الأشقر، وإلى ما هنالك من موادَّ تزدحم في رأس مَن يكتب، وتُشوِّشَ أفكارَه إذ تطالبه باستخدامها، وإدراجها، وإعادة استخدامها وتشكيلها. ورغم هذا أجد فيها جوانبَ تهمُّني الآن أكثر من لحظة كتابتها: على سبيل المثال، إصرار ديليا على محو صورة أمِّها من جسدها، كما لو كان تطوُّرُها الأنثويُّ مُتوقِّفًا على أن تطرحها عنها، وبكاء أماليا في النهاية، ذلك البكاء الذي لا نعرف كيف نشرحه بشكلٍ جيِّد، البكاء الذي في غير محلِّه، المبالَغ فيه. ترى الابنةُ والأمّ، الطفلةُ والراشدة، شيئًا ما. تريان أنَّه يكفي وضع يدٍ على الشَّعر لكي تتخبَّطَ كلُّ الأشياء، كما لو أنَّ زلزالًا ضربها. تنظر ديليا من نافذة المرآة فترى حشدًا من نساء، ما وراء رأسها المجزوز. وتُلقي أماليا نظرةً ما وراء شعر ابنتها المشوَّه، فيتراءى لها شيءٌ لا تستطيع هي نفسُها أن تُعرِّفَه، لكنَّه حاضرٌ هناك ويجعلها تنهمر في البكاء: ابنتي تعاديني، لن أتمدَّدَ في كيان ابنتي، لأنَّ تطوُّرَها سيرفضني، سيُفتِّتُني. يكمن الألم في هذه الحركة التي تلامس حبلًا عميقًا: تسريحةٌ مرجوَّة، تسريحةٌ مرفوضة، اليومُ الذي يكتظُّ بحشدٍ من نساءٍ أخريات، فعلٌ يقطع الجسور، ويُمزِّقُ سلسلة، ويُطلِقُ دوَّامةً تُفكِّكُ وتبعث على البكاء. إنَّ منشأ كلٍّ من البطلتَيْن، ديليا وأولغا، عائدٌ إلى هذه الحركة تمامًا: نساءٌ منشغلاتٌ بـ «الأنا» خاصَّتهنّ، يُعزِّزنَه، ويجنحن إلى القتال، ثم يكتشفن أنَّ قصَّ الشَّعر يكفي لتسبيب الانهيارات وفقدان

التماسك، ليشعرن بأنَّهنَّ سيلٌ من حطامٍ متنافر، مفيدٍ ومُهمَل، مُضِرٍّ أو نافع.

وللتحقُّق من صحَّة هذا، تصفَّحتُ الكتابَيْن. رحتُ أرى كيف بنيتُ شخصيَّة ديليا، لكنِّي لم أقرأ أكثر من عشرين صفحة. أمَّا بخصوص أولغا، فاكتفيتُ ببضعة أسطر. ما زالت كلُّ الكلمات التي كتبتُها من أجلها ماثلةً في ذهني. فضَّلتُ في النهاية أن أتمعَّنَ في كلتَيْهما، بغضِّ النظر عن النصَّيْن، واكتشفتُ أنَّهما يتشاركان في ملمحٍ واحدٍ على الأقلّ: هما امرأتان تُجريان مُراقَبةً ذاتيَّةً واعية. كانت النساءُ من الأجيال السابقة مُراقَباتٍ من قِبَلِ آبائهنّ، وأشقَّائهنّ، وأزواجهنّ، ناهيك بالمجتمع. لكنَّهنَّ نادرًا ما راقبن ذواتهنّ، وإذا فعلن ذلك فكُنَّ يُقلِّدنَ مَن يُراقِبهنّ، كأنَّهنَّ سجَّاناتُ أنفسهنّ. ديليا وأولغا، بخلافهنّ، هما ثمرةُ مُراقَبةٍ حديثةٍ وضاربةٍ في القِدَم معًا، مُراقَبةٍ مُرتَبطةٍ بحاجتهنَّ إلى تمديد حياتهنّ. سأحاول أن أشرح كيف.

وُصِمَت كلمةُ «مُراقَبة» / «sorveglianza» بالسوء بسبب استخداماتها البوليسيَّة، لكنَّها ليست كلمةً قبيحة. بل إنَّها تحتوي على نقيض الجسد المتبلِّد بفعل النوم، فهي استعارةٌ تُناقِضُ الظلمة، والموت. إذ إنَّها تستوجب «اليقظة» / «veglia»، و«التيقُّظ» / «essere vigile»، ولا تستدعي حاسَّة النظر، إنَّما الإحساس بالحياة. حوَّلَ الرجالُ التيقُّظَ إلى نشاطات الحارس، والسجَّان، والجاسوس. أمَّا المُراقَبة، إن صحَّتِ النيَّة، فهي بالأحرى الاستعدادُ العاطفيُّ لكامل الجسد، وتمدُّدُهُ وازهرارُه.

وهذا إيحاءٌ قديم العهد، عثرتُ على أحد آثاره في كلمة

«حيويَّة»، المشتقَّة من فعل «vigere»، وهي كلمةٌ قبيحة، فوجئتُ بوجودها في فقرة الشَّعر المقصوص التي أوردتُها أعلاه، وكنتُ قد نسيتُ أمرها. إلَّا أنَّ الكتابة القبيحة غالبًا ما تبدو لي أشدَّ كثافةً من الكتابة الجميلة. نجد أنَّ فعل «vigere» هو جذرٌ لكلٍّ من «حيويَّة»، أي توسُّعُ الحياة، و«يقظة» و«تيقُّظ» على حدٍّ سواء. كما يبدو لي، والحالُ هذه، أنَّه أصل كلمة «مُراقَبة» أيضًا. أُفكِّرُ في مُراقَبة المرأة الحامل [احتراسها]، ومُراقَبة الأمِّ لأبنائها [السهر على راحتهم]: يشعر الجسدُ بموجةٍ تنتشر على نطاقٍ واسع، بحيث يفقد معناه ما لم يكن نشيطًا من الناحية العاطفيَّة. أُفكِّرُ كذلك في المُراقَبة النسائيَّة القديمة لجميع النشاطات التي تُولِّدُ الحياة. لا يطغى على ذهني الشرطُ المثاليُّ حصرًا: فالمراقبة تعني أيضًا «الإجبار»، «التصدِّي»، «التمدُّد» بكلِّ قوانا. لستُ من اللواتي يؤمنَّ بأفضليَّة توسُّع الطاقة الحيويَّة النسائيَّة على الطاقة الحيويَّة الذكريَّة، إنَّما أعتقد أنَّهما مختلفتان ليس إلَّا، ويروقني أنَّ هذا الاختلاف يصبح أوضَحَ في عصرنا الراهن. لذا، للعودة إلى الاستعارة الفريدة للمُراقَبة التي أحاول توصيفها، أُفكِّرُ في الواقع الحديث نسبيًّا للمراقَبة التي نجريها على ذواتنا، وطبيعتنا الخاصَّة. اعتاد جسدُ المرأة ضرورةَ رعاية ذاته، وتوسُّعاته، وحيويَّته. أجل، الحيويَّة. هي كلمةٌ تبدو لنا اليومَ أنَّها لا تتلاءم إلَّا مع جسد الرجل، غير أنِّي أعتقد أنَّها في البدء كانت هبةً نسائيَّةً على وجه التحديد، وأنَّ حيويَّة المرأة كانت تُعدُّ مثل حيويَّة النباتات ـ النوع المجتاح، والنوع المتسلِّق، أو إذا استخدمنا مفردةً تعطي انطباعًا سيِّئًا: النوع اليقظ / «vigenza» ـ تعجبني النساء اليقظات اللواتي

يُراقِبن ويُراقِبن أنفسهنّ، بالمعنى الذي أحاول قوله. تعجبني الكتابة عنهنّ. أشعر بأنَّهنَّ بطلاتٌ من هذا الزمان. لقد ابتكرتُ ديليا وأولغا على هذا الأساس.

أولغا، على سبيل المثال، التي أجرت على نفسها مُراقَبةً «ذكريَّة»، وتعلَّمت السيطرة الذاتيَّة، وتمرَّنت على ردود أفعالٍ تقليديَّة، لم تكن لتخرج من أزمة الهجران إلَّا بفضل المراقَبة الخاصَّة التي تتمكَّن من تحقيقها على نفسها: أن تبقى مُتيقِّظة، أي أن تستعيد الرغبة في اليقظة، فتُسَخِّرَ إيلاريا الصغيرة من أجل هذا الهدف. تُسلِّمها قاطعة الورق، وتوصيها: إن رأيتِني شاردة، إن لاحظتِ أنَّني لا أسمعكِ، ولا أجيبكِ، فانخزيني. كأنَّها تقول: ائذِيني، استعملي نوازعكِ الشرِّيرة، شرط أن تُذكِّريني بحاجتي إلى الحياة.

وهكذا، فإنَّ الطفلةَ المسلَّحة بقاطعة الورق، مُتأهِّبةً لإصابة أمِّها بغية إرجاعها إلى اليقظة وتجنيبها الشرود، صورةٌ مهمَّةٌ بالنسبة إليّ. ففي مخطوطةٍ سابقة، كانت أولغا منعزلةً في شقَّتها، في وضعٍ يزداد تدهورًا، تصل إلى اتِّخاذ قرارٍ بتسليح ابنتها واستخدامِ عدائيَّتها الطفوليَّة، بعد إحدى نوبات الهذيان المتكرِّرة. المرأةُ النابوليتانيَّةُ التي قبل عقودٍ غرقت في مياه كابو ميزينو لأنَّها لم تتصالح مع الهجران ـ المسكينة، مثلما بات الحيُّ بأسره يُلقِّبُها، إذ قتلت نفسها على غرار ديدون بعد مغادرة إينياس ـ ظهرت لها في المطبخ.

عليَّ أن أُحضِّرَ فنجان قهوة، فالقهوة ستطرح عنِّي النعاس. ذهبتُ إلى المطبخ، ففككتُ آلة تحضير القهوة، ملأتُها بالمسحوق الأسود، وأعدتُ تركيبها. انتبهي، قلتُ لنفسي، انتبهي حتى لكيفيَّة تنفُّسكِ. وعندما اتَّجهتُ لأُشعل الغاز، خفتُ: ماذا لو لم أطفئه بعد؟ وضعتْ تلك اللحظةُ كلَّ الخطوات التي أقدمتُ عليها لتحضير آلة القهوة في ترتيبٍ زمنيّ، وكانت حتى حينئذٍ خطواتٍ مرتجلة، عشوائيَّة، وغير متسلسلة. شككتُ في أنِّي وضعتُ الماء في الآلة. لا تعرفين كيف تتصرَّفين في الحياة، لا يمكن لأحدٍ الوثوق بكِ. ففككتُ الجزء الأعلى، لكنَّ أصابعي تبلَّلت. الماء موجودٌ إذاً! طبعًا كان موجوداً، فعلتُ كلَّ شيءٍ كما ينبغي فعله. لكنِّي اكتشفتُ أنَّني لم أملأ الآلة بالقهوة، إنَّما بمسحوقٍ أسود ربَّما هو الشاي. اغتظتُ، لكنَّ الوقت لم يُسعفني للتفكير. كنتُ خائرة القوى. سمعتُ خشخشة، ورأيتُ امرأةَ ساحة ماتزيني، المسكينة، تكنس المطبخ بتركيزٍ شديد. توقَّفتْ برهة، أرتني بنصرها. ليس فيه خاتم!

«انتزاعُهُ معضلةٌ حقيقيَّة»، قالت، «لم يكن خاتمي ينزلق بسهولة، اضطررتُ إلى بتره. لو كنتُ أعلم أنِّي سأنحف إلى هذه الدرجة، لانتظرتُ. كان سيفلت من إصبعي من تلقاء نفسه. انظري ما أقبح يدَيّ. الحياة غادرت الأصابع».

انتبهتُ إلى أنَّني كنتُ بلا خاتم زواجٍ كذلك. أحكمتُ أصابعي بقبضتي لأشعر بقوَّتها. ابتسمت لي المرأة وغمغمت:

«سترين، إن مرَّرَ أحدهم المكنسة على قدمَيْكِ، فلن تتزوَّجي بعدها. وإن لم تتزوَّجي، فهذا ما سيحدث».

وكأنَّها أرادت أن تُعطيني إثباتًا، أخذت تكنس قدمَيْها بعصبيَّة. لاحظتُ باشمئزازٍ أنَّ تلك الحركة كانت تُفتِّتهما. كانت قدماها من مادَّةٍ قابلةٍ للتفتُّت، تتحلَّلُ كحراشف نازفةٍ تحت وطأة المكنسة.

فصرختُ: إيلاريا!

العلاقة بين إيلاريا وأولغا ليست طيِّبة، تشبه العلاقة بين ديليا وأماليا. ولكن، خلافًا لأماليا، تنجح أولغا، المرأةُ المعاصرة، في استكمال مسارٍ يُتيح لها تقبُّلَ محبَّة ابنتها القاسية تجاهها باعتبارها إحساسًا بالحياة، قابلًا للاستخدام ضدَّ هلوسة الموت الآتية من الماضي، من المسكينة. ستُثبِتُ الأمُّ والابنةُ معًا الحقَّ في الحياة خارجًا، خارجَ نموذج النساء المحطَّمات.

والآن صار يمكنني التوجُّهُ إلى قلب سؤالكما. إنَّ المقطع الذي أدرجتُهُ هنا ـ ومقاطع أخرى مشابهةً سأُوفِّرها عليكما ـ يتماشى تقريبًا وبشكلٍ صريحٍ مع الفرضيَّة التي أشرتما إليها. كانت امرأةُ ساحة ماتزيني، مسكينةُ نابولي، في المخطوطات الأولى للرواية، مشحونةً بالدلالات، لتُمثِّلَ خلاصةً للمرأة المهجورة، منذ أريادن التي هجرها ثيسيوس. خاتم الزواج المبتور من البنصر، فقدان القوى الحيويَّة، المكنسة[1] تعبيرًا عن أوضاع الاستعباد المنزليِّ وبوصفها تلميحًا جنسيًّا، القلق من عدم الزواج

---

(1) كلمة «scopa» في اللغة الإيطاليَّة، تأتي بمعنى «مكنسة» في سياق معيَّن، وبمعنى «جماع» في سياقٍ آخر، ومن هنا التلميح الجنسيّ للمكنسة. (المترجم)

أو عدم الزواج مجدَّدًا أو عدم العثور بعدُ على رجل، التحوُّل إلى ***فرانتوماليا*** «مآل التفتُّت»: كانت أولغا ترى في هذا الشبح كلَّ أشكال القلق النسائيِّ السائدة في الحقبة البطريركيَّة، وتجدها في ذاتها أيضًا. إلَّا أنَّ هذا ما لبث أن أثار استيائي. حذفتُهُ كلِّيًّا، ولم يبقَ منه سوى الإحالة على كابو ميزينو، وفي هذا تلميحٌ إلى إنياذة فرجيل. حذفتُهُ لأنَّه لم يبدُ لي الدربَ السرديَّ الصحيح. خشيتُ أن يُحدِثَ شرخًا ما بين السابق (النماذج والأساطير الغابرة، تمامًا) واللاحق (أولغا، المرأة الحديثة)، وأن تظهر أولغا كأنَّها تعبيرٌ عن المصائر التقدُّميَّة للجنس الأنثويّ. فضَّلتُ التعمُّق، خلافًا لذلك، في اختلاط الأزمنة، مثلما يحدث في «الحبِّ المقلق»، حيث ما كانت عليه أماليا ليس إلَّا ما هي عليه ديليا، حيث تستطيع ديليا في الختام أن تؤكِّدَ المَخرجَ الإيجابيَّ لمسارها برمَّته، باعتباره غاية، وذروةً لتمدُّدها الحيويّ: «أماليا كانت. ثم كنتُ أنا أماليا». أردتُ ألَّا يكونَ الماضي مُتجَاوَزًا، إنَّما مستعادًا بصفته مخزنًا للعذابات، وتمظهراتٍ للكينونة المرفوضة.

وللتوضيح، أودُّ هنا أن نتحدَّثَ عن كيف يُعدِّلُ الألمُ صورةَ الزمن. بروز العذاب يلغي الزمن الخطِّيّ، يُمزِّقُه، يصنع منه خربشاتٍ دوَّاميَّة. إنَّنا نلقى ليلَ الأمس البعيد عند مطلع فجر هذا اليوم أو الغد. الألم يعود بنا إلى أسلافنا أحاديَّات الخليَّة، إلى همسات الشجار أو الرعب في الكهوف، إلى الإلٰهات المنفيَّات إلى ظلمات الأرض، ونحن نراوح في مكاننا ـ فلنفترض ـ قبالة الكمبيوتر الذي نكتب عليه. المشاعر القويَّة هي هكذا: تعبث بالتسلسل الزمنيّ. العاطفة هي قفزةٌ خطيرة، شقلبة، دورانٌ

دوَّاميّ. عندما يجتاح الألمُ كلًّا من ديليا وأولغا، يكفُّ الماضي عن كونه ماضيًا، والمستقبلُ عن كونه مستقبلًا. يتعطَّلُ ترتيبُ السابق واللاحق، بل حتى الكتابة عن هذه الظاهرة تنصاع لهذه الحركة المضطربة، والأنا يسرد على نحوٍ مُتمهِّل، يجترح خلاصاتٍ نقيَّة، يُجري الأحداثَ بتؤدة. ولكن حالما ترتفع موجة المشاعر تنحني الكتابة، تتهيَّج، تدور حول ذاتها بمشقَّةٍ لتتشرَّبَ كلَّ شيء، وتُحيي الذكريات والرغبات. تضطرُّ ديليا وأولغا إلى الهدوء شيئًا فشيئًا، لكي يعود صوتهما كراويتَيْن إلى مجرى الحكاية البطيء. عودةٌ قصيرة الأمد، فالسيرورة التي تُنظِّمُ المجريات ليست سوى لحظة تراكم الطاقة قبل زوبعةٍ جديدة. وهذه صورةٌ تعود عليَّ بالنفع: تتيح التفكيرَ في زمن الألم الذي يجتاحنا مُتقدِّمًا على هيئة دوَّامة، وفي طريقةٍ لكتابة العواطف أيضًا، لعلَّها صوتُ الأنفاس، رياحُ الرئتَيْن التي تُولِّدُ أنغامًا وهي تُدوِّرُ حطامَ الحقب المختلفة، وتُكمِلُ دربَها وهي تدور.

ديليا وأولغا ترويان من داخل هذه الدوَّامة. وحتى عندما تتباطآن لا تتراجعان، لا تتأمَّلان، لا تتَّخذان لهما مساحاتٍ خارجيَّةً مُعتَبرة. هما امرأتان تسرد كلٌّ منهما حكايتها من قلب الدوار. لا تتألَّمان إذًا من النزاع الحاصل بين ما ترغبان في أن تكونا عليه، وما كانت عليه أمُّهما. هما ليستا المنتهى الأليم الذي وصلت إليه سلالة النساء، المرتَّبة بتسلسلٍ زمنيٍّ مُحدَّد، يبدأ من العالم الغابر، والأساطير المتوسِّطيَّة العظيمة، ليصل إليهما بوصفهما ذروة التقدُّم المرئيَّة. إنَّما ألمهما راجعٌ إلى ما يحتشد حولهما، بصورةٍ متزامنة، لا تخضع للزمن، لماضي أسلافهما

ومستقبل ما تحاولان أن تكونا عليه، ظلالًا، وأشباحًا: أي إلى أن ترتدي ديليا، على سبيل المثال، بعد ثيابها العصريَّة، طقمَ أمِّها القديم باعتباره اللباس النهائيّ؛ وحتى تتعرَّف أولغا، في وجهها، بالمرآة، على ملامح الأمّ ـ المسكينة ـ المنتحرة، باعتبارها جزءًا لا يتجزَّأ منها.

الوحشُ في الحُجرة

أنتقل الآن إلى سؤالكما الثاني. صحيح، لا أستطيع رسم خطٍّ واضحٍ بين الذنب والبراءة. أعتقد أنَّ هذا الأمر يتبيَّنُ جليًّا في كتابَيّ. أعترف بأنَّني أتشوَّشُ إزاء هذين المفهومَيْن. لا يقنعني الساطورُ الدينيُّ الذي يفصل المذنبين عن الأبرياء، ولا يقنعني حتى التمييز بين مَن هو بريءٌ قضائيًّا ومَن هو مذنبٌ قضائيًّا: هناك أشخاصٌ أبرياء وفقًا للقانون الجزائيِّ يتلطَّخون بذنوبٍ سوداء، وأشخاصٌ مذنبون بمنظور القانون حدَثَ لي أن شعرتُ بالتعاطف تجاههم، وبالصداقة أحيانًا. كلَّا، فحتى التصوُّرُ القضائيُّ للذنب والبراءة لا يساعدنا كثيرًا. أدريانو سوفري، بحسب الحقيقة القضائيَّة، مُدبِّرُ عمليَّة اغتيالٍ سياسيٍّ بشعة، إلَّا أنَّ سلوكَهُ وهو مذنب، بحسب العدالة، أثبَتَ براءته بما لا يرقى إليه الشكّ. لذا فإنَّ بقاءه في السجن حتى الآن يُعدُّ مقيتًا. وعلى النقيض من ذلك، إن أُعلِنَ عن رئيس الحكومة الحاليّ ـ لا أريد حتى ذكر اسمه ـ بعد أن أسَّسَ حزبًا بماله وقنواته التلفزيَّة، وبعد أن وطئت قدمُهُ البرلمان بالاعتماد على أمواله وشركته، وبعد أن سنَّ قوانينَ تساعده على التملُّص من القوانين، بفضل ملياراته التي لا تُحصى ونفوذه الإعلاميِّ الواسع؛ باختصار: بعد أن كرَّسَ الجزء الأكبر

من نشاطه «السياسيّ» في تصنيع نردٍ مغشوشٍ لمصلحته ومصلحة أصدقائه، إن أُعلِنَ أنَّه بريءٌ قضائيًّا يومًا ما، فإنِّي سأعتبر هذا المسار نحو البراءة أحدَ أعظم ذنوبه: ذنبُ مَن يستخدم النفوذ الاقتصاديَّ والنفوذ السياسيَّ استخدامًا سفيهًا، ليُظهِرَ للمواطنين الضعفاء، ما بين نكتةٍ تافهةٍ وأخرى، كيف من السهل، ببعض المكر، التلاعبُ بالديموقراطيَّة. وبالتالي، حتى هذه اللحظة التي أكتب خلالها، يوجد للعدالة شاهدٌ رائع، يقبع في السجون. أي إنَّها تُهان بطريقةٍ عبثيَّة، أو تُفعِّلُ رقابةً لا تمتُّ للأخلاق بصلة، هناك حيث يتوجَّبُ عليها أن تتجسَّدَ بسلوكيَّاتٍ مثاليَّة. وفي المحصِّلة، نرى أنَّ كلَّ الطبقة السياسيَّة التي تحكمنا بلا ثقافة، بلا عقل، بلا عدالة. تعتبر نفسها بريئة، وتُعبِّرُ عن ذلك بالسخرية، وتعلن بابتسامة المكر المقرفة أنَّ الأخطاء، إن وُجِدَت، فهي أخطاء الآخرين. أكره نبرة الصوت التي يستعين بها هؤلاء المتنفِّذون الأفَّاكون والمتبجِّحون للتلاعب بالذنب والبراءة. لا أثق ببيانات الإعراب عن نواياهم، بدفاعهم عن آرائهم، بتعريفاتهم الذاتيَّة الطافحة بالمباهاة والادِّعاء. أُفضِّلُ الأشخاص الذين يدركون الغموض الأخلاقيَّ لأيِّ حركة، ويعملون بإصرارٍ لفهم ما الذي يفعلونه حقًّا، من خيرٍ أو شرّ، لأنفسهم وللآخرين.

بدأ عندي الوجعُ الأخلاقيّ، إن صحَّ التعبير، منذ عدَّة عقود، داخل حُجرة. فمن جهة، راودتني هناك الرغبةُ في القتل، وفي معاقبة نفسي على هذه الرغبة. ومن جهةٍ أخرى، كان ذاك المكانَ السرِّيَّ لنزاعٍ طويلٍ خضتُهُ مع أمِّي. سأتقدَّمُ بالترتيب، ما أمكنني. هذه الحُجرة الصغيرة ـ أشرتُ إليها ببضعة أسطرٍ في

«الحبِّ المقلق»، كانت مكانًا بلا نوافذ، بلا نورٍ كهربائيّ، في البيت الذي عشتُ فيه طفولتي بنابولي. كانت تؤدِّي وظيفتها كحُجرة مُهمَلات، لذا فهي مكتظَّةٌ بالأشياء، والدخول إليها صعب، وكنتُ أموت من الخوف بمُجرَّد التفكير في هذا. وفي بعض الأحيان كان بابها مواربًا، فتتسرَّبُ منها أنفاسٌ باردةٌ تفوح برائحة المبيد الحشريّ (DDT). كنتُ على يقينٍ من أنَّها أنفاسُ وحشٍ ضخم، قبيحٍ مثل يرقة زيزٍ صفراء، يتأهَّبُ لابتلاعي. كان يتربَّصُ في الداخل، هناك، وسط الأثاث القديم: الكراسي المحطَّمة، والصناديق، والمصابيح، وقناع الغاز. لكنِّي لم أخبر أحدًا بأمره، ربَّما لأنِّي خشيتُ ألَّا يُصدِّقوني. فظلَّت مخاطرُ الحُجرة سرِّي الخاصَّ على الدوام.

عندما صرتُ في عامي التاسع أو العاشر تقريبًا، اكتسب ذاك المكان أهمِّيَّةً كبرى عندي. كانت شقيقتي الثالثة، التي سأُسمِّيها هنا جينا، في عامها الرابع حينذاك، وكانت بمثابة عائقٍ مُنغِّصٍ لألعابي أنا وشقيقتي الثانية، التي كان عمرها سبعة أعوام. وعلى الرَّغم من أنَّنا قلنا مرارًا إنَّ جينا تمرُّ «في الغربال»، أو «تحت الجسر» ـ اصطلاحاتٌ تخصُّنا، وتعني أنَّها خارج اللعبة: تحسَبُ أنَّها مُشارِكة، لكنَّها في الواقع ليست كذلك. وجودها لا ينفع في شيء، مثل عدم وجودها ـ ما زالت تُسبِّبُ لنا إزعاجًا وضجرًا. وإن حاولنا طردها، ذهبت إلى أمِّنا تبكي وتشتكي. وإن هدَّدناها، ازدادت نحيبًا. وإن ضربناها، ألقت بنفسها على الأرض، وانفجرت في النواح والتخبيط، كما لو أنَّنا قطعنا ذراعها أو ساقها. وكانت غالبًا ما تسألنا، قلقة، بابتسامةٍ دمثة: «هل أنا

ألعب؟ هل أنا في اللعبة؟»

اغتظتُ كثيرًا ذات مرَّة، لذا قلتُ لها باللهجة المحلِّيَّة: «يلزمنا حبل، ثمَّة حبلٌ في حُجرة المهملات». ملاحظة: لم أقل لجينا يلزمنا حبل، والحبل في الحُجرة، اذهبي لجلبه. إنَّما أعربتُ عن حاجة، وحدَّدتُ المكان الذي تُلبَّى فيه، فقط لا غير. كنتُ مغتاظةً جدًّا، حتى أردتُ لشقيقتي أن تموت. فكَّرتُ بأنَّها تستحقُّ الموت، لأنَّها كانت تُفسِدُ علينا لعبتنا منذ أن وُلِدَت. لم يكن قتلُها مُجرَّدَ أمنية، بل ضرورة، مع أنِّي كنتُ أعلم جيِّدًا أنَّه لا يجوز قتل الشقيقات. لذا أسعدتني تلك العبارة التي لفظتُها بعفويَّةٍ تامَّة، لن أنساها ما حييت، لأنَّها البداية الواعية لعلاقتي بالكلمات: «يلزمنا حبل، ثمَّة حبلٌ في حُجرة المهملات». تركيبة الجملة في ظاهرها تترك القرارَ للطفلة فيما إذا أرادت الذهاب للموت في فم الوحش أم لا. لكنِّي كنتُ أعلم أنَّها تريد الذهاب. كانت في منتهى السعادة لحصولها على وظيفةٍ مُحدَّدة. الجملة تدفعها وتُغطِّيني في الآن ذاته، وتخفي رغبتي في القتل. وبالفعل ما لبثت أن تحرَّكت. كانت في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى دور، مُتلهِّفةً لتأديته أخيرًا. ومنذ تلك اللحظة توقَّفَ بي الزمن وانقطعت أنفاسي.

ها هي الصغيرة إذًا تتَّجه نحو وكر الفظائع، راكضة، تخشى أن تفوتها الفرصة إذا ذهبت شقيقتي الأخرى عوضًا عنها. القزمة القبيحة، النتانة المتحرِّكة. حتى أمِّي لم تعد تطيقها، وتصرخ أحيانًا بأنَّها ضاقت ذرعًا بها، فإذا التهمها الوحش الأصفر سنكون سعداء جميعًا. الغول يترقَّب، وقد استحال الآن ذبابةً عملاقةً

ذات أجنحةٍ طويلةٍ وشفَّافة. توّاقٌ ليملأ بطنه، وغاضبٌ في الوقت نفسه لأنَّه يشغل بطنَ الحُجرة الأسود. مُزوَّدٌ بهوائيَّاتٍ كبيرة، ويُحرِّكُ فكَّيْه باستمرار. بطنه الواسعة تستوعب شقيقتَيْن صغيرتَيْن على الأقلِّ من حجم شقيقتَيّ، بعد أن يمضغهنَّ ويطحنهنَّ جيِّدًا. تُسبِّبُ لي الصورة موجةً في معدتي، فأتحرَّكُ راكضة، أسرَعَ من جينا. أجتازها، أدخل الحُجرة، وأُغلِقُ البابَ خلف ظهري. أتصبَّبُ عرقًا. تصيح شقيقتي غاضبةً وتطلب الدخول. يُجمِّدُ الرعبُ سمعي، الوحش يتقدَّم، فمَن سينقذني؟ يتناهى إليَّ صوتُ أمِّي وهي تقول «افتحي هذا الباب فورًا»، فيتراجع الوحش بأرجله.

خرجتُ. رأتني جينا وأخذت تصيح بأقوى ما عندها. عضَّت براجمَ يدها، رمت نفسها على الأرض وهي تُخبِّطُ بقدمَيْها. نفد صبر أمِّي عندئذ. كانت امرأةً عصبيَّةً جدًّا في تلك الآونة. حاولت أن تُهدِّئ روعَ الطفلة لكنَّها أخفقت، فصبَّت غضبها عليّ: لماذا أغلقتُ على نفسي في الداخل؟ لماذا منعتُ شقيقتي من الدخول؟ أجبتُ بغباء: «لأنَّها لعبتنا، ويجب على جينا ألَّا تزعجنا»، فحصلتُ بالمقابل على صفعة.

فكَّرتُ لاحقًا بتلك الصفعة طويلًا، وبضغينة؛ إذ لطالما كنتُ طفلةً مهووسةً بالتأمُّل. لم أُصدِّقْ ما جرى: جنَّبتُ شقيقتي الهلاكَ في فم الوحش، مع أنَّها كانت في الواقع تستحقُّ تلك النهاية، فعاملتني أمِّي على أنَّني مذنبة! ما ذنبي؟ أنَّني لا أريد أن تُفسِدَ الصغيرةُ ألعابنا؟ أهذا يعني أنَّني لكي أكون بريئةً يجب أن أتحمَّلَ أذاها، أنا وشقيقتي الثانية، برحابة صدر؟ ألا يُحسَبُ لي أنَّني

تدخَّلتُ لأنقذَ من الموت سببَ تعاستي، وتعاسة الجميع؟

استغرقتُ كثيرًا من الوقت لتجاوز ما حصل، وتطلَّبَ الأمرُ منّي أن أستبدل الألعاب بمناجاةٍ فرديَّة، بمسرحيَّةٍ ذهنيَّةٍ تحفل بالتخيُّلات، استمرَّت على مرِّ الأعوام، بسؤالٍ وجواب.

ألستُ مذنبةً عمومًا، مذنبةً لأنِّي تفوَّهتُ بكلماتٍ تنطوي على فخٍّ قاتل؟

بلى، ولكن، من جهةٍ أخرى، مَن الذي جعلني مذنبة؟

هي، الصغيرة.

وكيف؟

بتصرُّفاتها المتطفِّلة.

أفهي مذنبةٌ إذًا، قبل أن أصبح أنا كذلك؟

لا، لكنَّها ليست بريئة.

ما الذي كان عليها فعله لتستحقَّ البراءة؟ أن تعزلَ نفسها بنفسها عن اللعبة؟ ألَّا تُعكِّرَ صفوَ الحلف القائم بيني وبين شقيقتي الأخرى؟ أن توجدَ في مكانٍ آخر أو ألَّا توجدَ أساسًا؟

أجل، أجل بالتأكيد.

البراءة ـ بتُّ على يقين ـ هي ألَّا نُعرِّضَ أنفسنا أبدًا لما قد يثير لدى الآخرين ردودَ أفعالٍ سيِّئة. أمرٌ صعب، لكنَّه ممكن. لذا ربَّيتُ نفسي على أن ألتزمَ الصمت، وأن أعتذرَ عن أيِّ شيءٍ يبدر منِّي، وأن ألجمَ لساني، وأن أكونَ لطيفةً وطيِّعة. إلَّا أنِّي كنتُ أُضمِرُ الغِلّ. لم أستطع تهدئة الدماء التي تُجيِّشُ غضبي. كنتُ

أغلي، وأتعذَّب. كنتُ أعلم أنَّني الطفلة التي تمكَّنت من صياغة جملةٍ تدفع الصغيرةَ إلى الموت، من دون أن ترافقها شخصيًّا. كنتُ أعلم أنَّ لديَّ قدرةً على الإيذاء بالكلمات من دون إظهار ذلك، ومن دون تحمُّل المسؤوليَّة. براءتي في الواقع هي فنُّ التحويل: أخفي ضراوتي خلف مظهر اللطف، ثم أحوِّلُها إلى كلماتٍ تبدو غيرَ مُضرَّة، لكنَّها تُفضي بالأشخاص الذين يزعجونني إلى تبنِّي أفكارٍ وأفعالٍ تُوقِعُ بهم الأذى.

وسرعان ما بدا لي أنَّني حيوانٌ كاسرٌ يتظاهر بأنَّه أليف، لا أرى في العلاقات الإنسانيَّة إلَّا سلسلةً من الذنوب، وما لا يُحصى من الأسباب للردِّ على الأذى بأذى. أمَّا البراءة فلم أكن أراها. لكنِّي غالبًا ما فكَّرتُ بالخلاص: عندما أشعر بأنِّي مُحبَطة، وأبحث عن صورةٍ أقلَّ سوداويَّةً عن ذاتي، أفترض أنَّني ركضتُ وسبقتُ شقيقتي للحيلولة دون دخولها حُجرة المهملات. هكذا كنتُ أتشجَّع. أقول في نفسي إنَّ روحي طيِّبة، فأشعر بالخلاص.

سوى أنِّي كنتُ أميل إلى تعقيد الأمور من جديد. ألا يعني الخلاص أنَّ هناك ذنبًا يستوجب الخلاص منه؟ وكيف للخلاص أن يمحو الذنب مع أنَّه أمرٌ واقع؟ أليس من النفاق ـ أُفكِّرُ ـ تجرُّعُ سمِّ الغضب أوَّلًا، ثم تناولُ الترياق؟ فلماذا إذًا سارعتُ إلى تجنيب جينا الوقوع في الفخّ؟ لماذا ركضتُ إلى الموت عوضًا عنها؟ هل يمحو هذا الرفضُ المفاجئُ رغبتي في أن تموت؟

كنتُ أعاقب نفسي، ينخرني الشعورُ بالذنب، لا سيَّما عندما كانت شقيقتي الثالثة، بعد أن كبرت، تثير غضبَ المعلِّمين،

ومستواها في المدرسة يتدنَّى، وتُعقِّدُ حياة العائلة بشتَّى الطرق، وتتفوَّهُ بالأكاذيب عن نفسها لكي تشعر بأنَّها فتاةٌ نموذجيَّة، ثم تعترف بفعلاتها أمامنا جميعًا بعد إذلالٍ لا يُطاق. كنتُ أعود إلى الحُجرة، وأُفكِّر: لقد أصبحتْ على هذه الحال لأنِّي استبعدتُها من اللعب معنا. ستظلُّ مُستبَعَدةً عن كلِّ شيءٍ في الحياة. كان من الأفضل لو أنِّي تركتُها تموت. لم أتخلَّص جدِّيًا من الرغبة في قتلها، ولم يُسجِّلِ اندفاعي لمنعها من السقوط في فم الوحش أيَّ تغيُّر. عادت الأحاسيسُ الشرِّيرةُ السابقةُ فيما بعد، فما الذي كان وراء مبادرة التفاني تلك إذًا؟

جاءت الإجابةُ مُزلزِلَةً في لحظةٍ ما: ذلك التفاني هو محض ردِّ فعلٍ إزاء التقزُّز البدنيّ. إنَّ تصوُّرَ جسد شقيقتي، وقد أُحيلَ إلى عجينةٍ نازفة، أثار فيَّ شعورًا بالاعتلال لا يُحتَمَل، ولم يكن الركض نحو باب الحُجرة إلَّا سعيًا لطرح الاشمئزاز عن جسمي. فما الذي كان عليه الخلاص إذًا؟ أهو سبيلٌ للتخلُّص من اعتلال أجسادنا، عندما نتحرَّك إثر الاعتلال الذي أصاب جسدَ شخصٍ آخر؟

بتُّ كبيرة، وكلَّما كرهتُ الانتهازيَّة اكتشفتُها في خطواتي وكلماتي. لذا انتهى بي المطاف لتقدير صفعة أمِّي. رأيتُ في تلك العقوبة المُرتَجلَة حقيقةَ العقوبات كلِّها؛ فقد ساهمت في تسوية الحسابات مع الخطأ المُرتَكَب، وفي إعادتي بصورةٍ مُبرَّرةٍ إلى كرهي لشقيقتي، ومشروعيَّة رغبتي في قتلها. حتى إنَّني، لاحقًا ـ أذكر ذلك جيِّدًا ـ خطَّطتُ لطرائق أخرى للقضاء عليها، أقلَّ إثارةً للتقزُّز: تسميمها، إسقاطها من النافذة، شنقها، بحيث لا يتسنَّى

لي القيام بأيَّة ردَّة فعلٍ تؤدِّي بي فيما بعد إلى الخلاص. فماذا إذًا؟ هل كنتُ مخلوقةً للأذى؟ أم إنَّها لم تكن طبيعتي، إنَّما أخطاء الآخرين هي التي ساقتني إلى الأذى، وساق ذلك الأذى أمِّي لتخطئ بحقِّي، فأحيا خطأها فيَّ رغبتي في القتل، ضمن سلسلةٍ لم تكن لتنقطع أبدًا؟

توقَّفت. وجدتُ وسيلةً عندما كنتُ في الثامنة عشرة من عمري، إذ ابتلعتُ ألفي عام من المسيحيَّة بحبوبٍ كانطيَّة. ركَّزتُ بهوسٍ للتزوُّد بإرادةٍ تكون طيِّبةً في حدِّ ذاتها، وانخرطتُ في نضالٍ مُرهِقٍ لأمنع الأشياء الخارجيَّة من إخضاع إرادتي لمتطلَّباتها. وفي تلك المعركة اليوميَّة، بدا لي أنِّي وجدتُ حلولًا لكلِّ مشاكلي الأخلاقيَّة، حتى إنَّني نسيتُ لبعض الوقت ـ طيلة استمرار هذه الجهود ـ اليومَ الذي أرسلتُ فيه شقيقتي الثالثة، بفضل عبارةٍ مُحكَمة، إلى الموت في حُجرة المهملات.

إلَّا أنَّ سير الأحداث ليس بهذا الترتيب، إنَّما الكتابة هي التي تجعله كذلك. الطريق، التي تصل تلك الحُجرة بالغرفة التي أكتب فيها الآن، طويلة، وأشدُّ تعرُّجًا وتشعُّبًا. وما بدا حينذاك فقرةً ثانويَّة، اكتسب أهمِّيَّةً فيما بعد وأصبح أولويَّة. ذلك التقزُّز، مثلًا، ومجيء أمِّي. ففي فترةٍ لاحقة، أغلقتُ على نفسي مرارًا في تلك الحُجرة، لغايةٍ وحيدةٍ هي أن أضع أمِّي على المحكّ، لأتحقَّقَ ممَّا إذا كانت ستعتني بي، إذا كانت تحبُّني أكثر من أيِّ شيءٍ أو أحدٍ آخر. لذا اسمحا لي بالعودة إلى الوراء، أي حين كنتُ في عامي العاشر تقريبًا، لأنطلقَ مجدَّدًا من اللحظة التي أغلقتُ فيها على نفسي باب الحُجرة لأمنع شقيقتي من دخولها.

هل قرَّرتُ حقًّا أن يلتهمني الوحش نيابةً عنها؟ لا أدري. عواطفي بهذا الصدد بعيدة، ومختلِطة بمشاعر روادتني لاحقًا. أُرفِّسُ في الظلمة، أقلب الأغراض، أُحطِّمُ الأشياء، أنشط بشكلٍ عدائيٍّ لإبعاد الوحش الأصفر عنِّي، وكذا إحساس الاشمئزاز. أُحدِثُ ضجَّة، أصيح، على جينا، على الخوف، وينتابني شعورٌ بالمتعة أيضًا، لأنَّ إحداث الجلبة يُبعِدُ التقزُّز، ويُخفِّفُ غضبَ الجسد، ويصبح الأذى ـ الذي أُلحِقُهُ بنفسي، والذي أخشى أن ينهال عليَّ ـ سائلًا دافئًا، مُنشِّطًا، لا سيَّما أنِّي أشعر بأنَّ أمِّي تسمعني وأنَّها آتية.

أحبُّ أن تتبعني وفي الآن ذاته أخشاها، ففي بعض الأحيان تكون أفظع من الوحش الأصفر. تُخيفني جدًّا حين تكون عصبيَّة، تُولِّدُ لديَّ انطباعًا بأنَّها تبرز من عمق الحُجرة الأسود كأنَّها شبح. لكنَّها لطيفةٌ جدًّا عندما لا تكون عصبيَّة، فعلى سبيل المثال كانت قد سمحت لنا بالبقاء بجانبها طيلة الوقت الذي أرضعت فيه جينا. كنَّا، أنا وشقيقتي الأخرى، ننظر هائمتَيْن كيف تلتصق الصغيرةُ بلحم الأمِّ بشراهة، وتمصُّ بلا توقُّف. كنَّا ننتظر أن تتعب، لكنَّ ذلك لا يحدث. كانت تبقى ملتصقةً بها حتى تذوي. وما إن تنزلق في النعاس على مضض، وتتخلَّى شفتاها عن الحلمة بعد أن ابيضَّتا بفعل الحليب، كانت أمُّنا تبتسم لنا بعينَيْها الداكنتَيْن، وتُنقِّطُ قطراتٍ بيضاء من ثديَيْها في فم كلٍّ منَّا، مذاقها فاترٌ وحلوٌ يُسكِرُنا.

كان جسد أمِّنا عجائبيًّا وقاسيًا، يصنع أشياء خارقةً للعادة، لكنَّها لا تسمح لنا إلَّا بتذوُّقٍ شحيح، وما تبقَّى حكرٌ على جينا.

كنتُ أضايقها، أناديها باستمرار، أطالبها بأن تُنجِدَني فورًا، كلَّما أردت؛ فكانت تغدو شرِّيرة، لا سيَّما إذا كان النداءُ محضَ غُنج. لكنَّ الغُنج كان بالنسبة إليَّ ضرورة، وبدا لي في حادثة الحُجرة لا لبس فيه. عندما هُرِعَت أمِّي، بدت لي طيِّبة، فظننتُ أنَّ تعرُّضي للخطر يجذبها إليَّ بسرعةٍ أكبر، وبعدالةٍ أكبر إن جاز التعبير، كأنَّ الخطرَ يُرجِعني إليها، ويُرجِعها إليّ، بعد غيابٍ مُستَنكَر. وعليه لم تبدُ لي الصفعة ظالمةً فحسب، بل رسَّخَت مفهومَ الظلم عندي بجذورٍ عميقة، وكانت في مرآي ردًّا مُخيِّبًا للآمال على صرخة فزع.

وابتداءً من هذه الخيبة، لم تعد الحُجرة مسرحًا لكمينٍ مميتٍ لشقيقتي. أصبحت شيئًا عابرًا، مكانًا مستقرًّا في الذاكرة، لا يسكنه أحدٌ سواي أنا وأمِّي، أشبَهَ بمكان التكرار، مثلما يحدث في أحلامٍ مُعيَّنة، حيث يدور الحدث ذاته، وتظهر الحاجة ذاتها.

ولتوضيح الأمر بأكمله، سأروي عليكما ما الذي كان يحدث في تلك الأعوام. كان أبي غيورًا جدًّا، مثل والد ديليا. غيرةٌ قائمةٌ على أمرٍ واحدٍ وبسيط، وهو أنَّ أمِّي جميلة. أي إنَّ غيرة أبي لم تكُن لتثور لاحتمال أنَّ أمِّي قد تخونه مع رجلٍ مُعيَّن: جار، صديق، قريب. ولو أنَّ فكرةً من هذا النوع راودته لقتَلَها على الفور، هي وعشيقها المفترض. كانت غيرة أبي احترازيَّة. كان غيورًا من اللذَّة التي قد يشعر بها رجالٌ آخرون إذا نظروا إليها، أو اقتربوا منها، أو تحدَّثوا معها، أو حتى لمسوا ـ لا أقول جسمَها، فهذا لا يمكن حتى تصوُّرُه ـ أهدابَ فستانها عن طريق الخطأ. كان غيورًا من الاحتماليَّة، غيورًا من قابليَّة أمِّي

على وجه التحديد، فما بالك بالأفعال التي قد تُنفِّذُها. كان غيورًا من حيث المبدأ، بشكلٍ عامّ، غيورًا من واقع أنَّ أمِّي، بما أنَّها جسدٌ حيّ، تنكشف على الحياة. وبالتالي لم يكن يرى في الذكور الآخرين مصدرًا لأيِّ تهديد، بل على العكس. فالمنافسون المحتملون كانوا هناك، على الضفَّة الأخرى، وليس في وسعهم إلَّا أن يكونوا مُنبَهِرين من التدفُّق الحيويِّ الذي كانت أمِّي منبعَه. إنَّما كان جسدُها، بكلِّ ما يبدر منه، هو المذنب في ذلك الانبهار. ذنبُ أمِّي هو في قابليَّة أن تكونَ مصدرًا للشهوة عند رجالٍ آخرين.

وكنتُ أُصدِّقُ هذا الذنب. كان يُمثِّلُ إحدى قناعاتي السرِّيَّة التي لا أعرف تاريخًا مُحدَّدًا لها، وما زالت حتى الآن تعاودني في أحلام الفجر. كنتُ آمل في صغري أن يحبسَ أبي أمِّي في البيت، وألَّا يسمح لها بالخروج مرَّةً أخرى. كنتُ أتمنَّى أن يُجبِرَها على البقاء في غرفة، من دون أن يكون لها الحقُّ حتى في التنفُّس، كلَّما جاء لزيارتنا أصدقاء أو أقارب. وكنتُ واثقةً من أنَّها تفعل الفواحش حتى بمُجرَّد أن تُظهِرَ نفسَها، لذا أتطلَّعُ إلى أن تُحرَمَ من الظهور. إلَّا أنَّ هذا، وللمفارقة، لم يحدث قطّ. بل كان أبي لا يطيق أن يستبشعَها، ويغضب إذا سمع جملةً واحدة، أو حتى كلمة، تحطُّ من قدْر الشخصيَّة الجميلة التي كانت عليها زوجته. وكان هو أوَّلَ مَن حفَّزَها على الاعتناء بمظهرها. أهداها ذات مرَّةٍ أحمر الشفاه، وغالبًا ما حللتُ غطاءه لأستنشق رائحته المثيرة. وعندما كانا يتهيَّآن للخروج معًا، كنتُ أراقب أمِّي بتوجُّس، وأراها تُمرِّرُ قلم الحمرة على شفتَيْها، وسرعان ما تصبح

أحلى ممَّا كانت عليه. كان أبي ينظر إليها كذلك مفتونًا ومهتاجًا، بضراوةٍ وهيام. كان يستمتع بأنَّه المستفيد الوحيد من كلِّ هذا الجمال، وفي الوقت نفسه يستعر قلقًا من أنَّه سيكشفها على شراهة العالم. لم أكن أفهمه، فأغضب في سرِّي، وأخاف. كان همُّهُ همِّي، فأبقى على أهبة الاستعداد مثله. أجل، وددتُ لو أنَّه كان أشدَّ حزمًا، وألَّا يعاقبها بمشاجراتٍ عنيفةٍ جرَّاء ارتكابها ذنب الظهور فحسب، بل أن يحرمها من الظهور أساسًا.

كان هذا كلُّهُ عاديًّا في طفولتي. أمَّا اللحظة الاستثنائيَّة، الأفظع، فتتحقَّقُ عندما لا يكون أبي في البيت، وتُقرِّرُ أمِّي الخروج بمفردها، من دون أخذ موافقته.

كنتُ أراقبها حينذاك، وهي تتجهَّزُ بالعناية المعتادة. وكان من غير المجدي أن أتمنَّى أن تتَّخذَ قرارًا في تلك الحالة بالخروج بشعةً ومُهمَلة الهيئة، أي أن تكون أقلَّ عرضةً لنظرات الرجال. لم تكن أمِّي تضع قدمها خارج البيت إطلاقًا من دون أن تعتني بأدقِّ تفاصيل نفسها، وهذا ما كان يرميني في أتون قلقٍ متصاعد. فكلُّ حركةٍ تفعلها أمام المرآة تبدو لي إضافيَّة: خطرًا إضافيًّا، تبرُّعًا ذاتيًّا إضافيًّا لأطماع الطرقات، ووسائل النقل العموميَّة، والمحالّ. كنتُ أتبعها خطوةً بخطوةٍ في أرجاء البيت، غاضبةً منها. كنتُ أكرهها، وأُفكِّر: سيختطفونها منَّا، وهي تريد أن يحدث ذلك. تظهر بهذا الجمال لكي تهجرنا إلى الأبد. وعندما ينغلق باب البيت خلف جسدها الأنيق، ينتابني الهلع، فأرتجف ولا أتمكَّنُ من تهدئة روعي.

كان زمنُ غيابها لا ينتهي. أتخيَّلُ في خلاله فواحشَ من كلِّ

نوع، الأمر الذي كان يجعلني قذرةً في نظر نفسي. ورغم هذا، كانت خيالاتي تغدو واقعًا لا يُطاق. كنتُ أعتبر أمِّي مُذنِبةً بآثام مُبهَمة لكنَّني أعرف أنَّها مُقرِفة، فأتمنَّى ألَّا تعود أبدًا. لكنَّ الأمنية تبدو لي على الفور لا تُغتَفَر، فأشمئزُّ من نفسي لأنَّني تمنَّيتُها، لذا أقول في سرِّي عسى أن تفعل ما يحلو لها، شرط أن تعود. لكنَّها لا تعود. فأنسحب من اللعب مع شقيقتيّ، وأتَّجه على رؤوس أصابعي نحو حُجرة المهملات.

كنتُ أفتح الباب، وأدخل في العتمة، وأغلقه وأنا أعلم أنَّه ليس هناك قوَّةٌ سحريَّةٌ ستُخرِجني من هناك سوى صوت أمِّي. فأقف مُتحجِّرةً في مكاني، أستنشق رائحة المبيد الحشريّ، وأبكي في صمت. كان الوحش يتحرَّك بحذرٍ في الظلام، لكنَّه لا يعتدي عليّ، بل يمكث هناك صحبة أشكالٍ كثيرةٍ أخرى، يُلوِّنها رعبي، تلامسني بالكاد ثم تتراجع. الزمن مُعلَّق، وجسدي نفسُهُ يفقد أبعاده، كما لو أنَّ شيئًا ينفخني من الداخل، فأخشى أن أنفجر. أتحسَّسُ جلدي، وأشعر بأنَّه متماسكٌ وأملس كالنفَّاخَة.

كانت تراودني أحلام اليقظة: أتخيَّلُ أنَّ أمِّي قد تظاهرت بالخروج، وظلَّت هناك تتلصَّصُ عليَّ لتتأكَّدَ ممَّا إذا كنتُ أحبُّها فعلًا. وأُفكِّرُ بأنَّها لا تحبُّني وأنا منفوخةٌ بهذه الصورة تحت الظلام، فأضغط جسمي بيديَّ حتى أشهق، وكلَّما عصرتُ صدري وبطني انهمرت دموعي. ظننتُ أنَّها تستطيع حقًّا استشعار الخطر الذي أنا فيه، أينما كانت، لذا كنتُ أجعل الرعبَ يتفاقم كأنَّه نداء، بحيث يلمسها جسمي المتمدِّد هذا، من مسافةٍ بعيدة، فتجفل وتترك الفواحش التي تفعلها وتعود. كم كان هذا التوتُّرُ

الداخليُّ قبيحًا: همهمة، كلمات، صوت أمِّي نفسه وهي تنفخني كأنَّني بالون.

إلى أن أسمع خطواتها في البيت. كان مزاجي يتغيَّرُ حينئذ، أغدو مُتيبِّسةً وناقمة. أقاوم الفرح، لا أخرج، أريد أن أسمع اسمي بصوتها المتوجِّس، أريد أن تبحث عنِّي ولا تجدني. كنتُ أتخيَّلُ أنَّها تفتح باب حُجرة المهملات، فأجذبها إلى الداخل بغتة، وأحبسها معي هناك وأُسلِّمها للوحش، آنذاك وقد أصبح صديقي، لكي يلتهمها في الزاوية. لكنَّها لم تكن تبحث عنِّي، لم تكن تناديني، ولم تكن حتى تدخل الحُجرة لتتفقَّدني. فأخرج عندئذ. أجول حولها. كان جسدها يثير فيَّ موجةً من نفور. أُدقِّقُ النظرَ فيها، لعلِّي أُحدِّدُ أثر الضربات التي كان أبي سيُوجِّهها إليها لو عرف أنَّها خرجت من البيت. وكنتُ أفعلها وأنا أتخوَّفُ من العثور على تلك الضربات حقًّا، وأتمنَّى أن أُحدِّدَها قبله، عسى أن أساعدها في محوها في الوقت المناسب، بحيث لا يراها أحد.

كتبتُ كثيرًا عن هذا الحبس الذاتيِّ في الحُجرة، لكنَّ النتائج لم تكن جيِّدة. وقد أمسى مع مرور الأعوام مادَّةً صعبةً على الحلِّ في صفحةٍ واحدةٍ ومفهومة. ورغم هذا، من المؤكَّد أنَّ روايتَيَّ تنطلقان من تلك النقطة. البابُ المغلق، تصوُّرُ الشرّ، الخوفُ: لماذا كنتُ أحبس نفسي هناك في الداخل؟ الإجابة الأوضح التي وجدتُها هي التالية: الرهبة التي توحي لي بها الحُجرة تُخلِّصُني من القلق على مصير أمِّي. لكنِّي أعرف أنَّها إجابةٌ كسول. فالمكوث في الظلام، في أكثر الأماكن إخافةً في البيت، هو ربَّما

أحد أشكال التكفير عن الذنوب، كما أنَّه صرخةُ حبٍّ يائسة. كنتُ أمحو أماكن الشقَّة كلَّها، أمحو النافذة التي تشرف على الشارع، الذي غابت أمِّي في آخره، والذي منه سوف تعود. كنتُ ألغي جسدي، أهبه لقوى الظلام، أتركه يتمدَّدُ حتى يستحيلَ قشرةً مشدودةً إلى حدودها القصوى. كنتُ أضحِّي بنفسي، أُقدِّمُ ذاتي قربانًا للرهبة، لكي أحصل بالمقابل على نجاة أمِّي. فهل أنا البريئة التي تفتدي المذنبة بروحها؟ أم إنَّني المذنبة التي تعاقب نفسها لتُثبِتَ براءة الضحيَّة؟ لا أدري. قبل أن أتمَّ أعوامي العشرة، كنتُ أشعر بأنِّي في وضعٍ لا يُحتَمَل: أخشى أن تخوننا أمِّي في كلِّ مرَّةٍ تخرج من البيت، أن تحيد عن طريقنا الصائب لتسلك دروب الآخرين. كان ذنبها هذا يجعلني أكرهها. لا أتمكَّنُ من مسامحتها على الاستخفاف الذي تجرح به محبَّتي، وتستنزفها، وتهينها، وتُفرغها من الثقة. وكنتُ من جهةٍ أخرى أشعر بأنَّها تعجز عن هجرنا، أحسُّ بذلك في جسدها، وعينَيْها. إلَّا أنَّ مُجرَّدَ التفكير في هذا، وتخيُّلَه، كان وزرًا شديدَ الوطأة.

واليوم، ختامًا، أعتقد أنَّ درجة براءتنا ليست منوطةً بغياب الذنب، إنَّما بالقدرة على الشعور بالنفور حقًّا من ذنبنا اليوميِّ المتكرِّر الصغير الكبير. إنَّ لإدراك العدالة جذورًا متأصِّلةً في قشعريرة الاشمئزاز التي تُرجِّفُ الجِلد، في تكشيرة التقزُّز التي تكتسح وجهَ المجرم وهو يذبح الضحيَّة. وللنساء ذاكرةٌ راسخةٌ لتلك التكشيرة، وتلك القشعريرة، فهنَّ يعرفن جيِّدًا كم شبحًا تُولِّدان، ويتردَّدن منذ الأزل ـ بحسب اعتقادي ـ إلى الحُجرات المعتمة أكثر من الرجال.

ففي داخل هذه الحُجرات يبدو النظامُ الدينيُّ أو الشرعيُّ للمدينة الذكريَّة مُبسَّطا، سورًا يدحر حشد الأشباح المتنافر إلى الهامش. وربَّما، للوصول إلى عمق سؤالكما، هذا بالضبط ما يصنع الفرق. النساء ما زلن يُبقِين على الأشباح، لديهنَّ باعٌ طويلٌ بالمفاوضات السرِّيَّة الشاقَّة مع أرواح الموتى العائدين إلى الحياة، الذين ينشبون أنيابهم فيكِ بينما يداعبونكِ، لكنَّهنَّ لا يتجنَّبنهم، لأنَّهنَّ يعلمن أنَّهم السكَّان الحقيقيُّون لشبكة العروق والدماء والأمزجة واللحم التي تُشكِّلُ أجسادهنّ. أمَّا الرجال، خلافًا لذلك، فقد انسحبوا منذ زمن، وباتوا يحكمون بقاعًا رحبةً في وضح النهار، وفي وضح النهار يرتكبون مجازر بحقِّ العُزَّل؛ يقصفون، يُذلُّون، يفتكون، لكنَّهم في الليل يقطعون الظلماتِ المُعقَّدةَ بشفرات الأضواء الكاشفة، وإذا قابلوا أشباحهم يُذعَرون ويستغيثون سريعًا بطبيب، أو شرطيّ، أو محامٍ، أو رجلٍ حصيفٍ يستطيع رسم خطٍّ فاصلٍ بين الخير والشرّ.

صورةُ الأمّ

عليَّ أن أعترف لكما بأنَّ التحليلَ النفسيّ، حين اطَّلعتُ عليه في سنِّ السادسة عشر، أرهبني، وما زال حتى الآن يُرهِبُني. وأعلم لماذا، لأنَّه يُحرِّضُ على إلقاء نظرةٍ إلى البعيد، إلى ما وراء كلِّ الأنظمة المتكوِّنة. وعندما يعود ذلك الشعاعُ البصريُّ ما كان عليه، لا يبقى شيءٌ على حاله، وتبدو كلُّ الخطابات الأخرى قناعًا من الكلمات نرتديه لإخفاء قلقنا. إنَّها رهبةٌ تغريني بطبيعة الحال. أحبُّ من خطاب التحليل النفسيِّ خصوصًا تطاوله الواهم، وقدرته المُتلِفة المتخفِّية وراء وعوده العلاجيَّة. وفيما عدا

ذلك، أنتمي إلى فرقة المُشكِّكين. أهو علاج؟ أهو معجزة؟ لم أخضع للتحليل يومًا، ولكن من النادر أن ينجو المرء من مستراحٍ مُترنِّح، في أعلى البناية، إذا ألقى بنفسه في بئر السلَّم.

أحببتُ فرويد كثيرًا، وقرأتُه بغزارة: يبدو لي أنَّه كان يعلم أكثر من تلامذته أنَّ التحليلَ النفسيَّ هو قاموس الهاوية. أعرف يونغ بصورةٍ أقلّ. قرأتُ ميلاني كلاين بشغفٍ كبير. أجهل كلَّ شيءٍ تقريبًا عن لاكان، أعرف الكثير عن لوسي إريغاري، وأتابع الصدام والاشتباكات بين مذاهب الفكر النسويِّ المختلفة في إيطاليا. أمَّا عن مدى تأثير هذه القراءات، والنزالات والجدالات، على روايتيّ، فهذا لغزٌ بالنسبة إليّ، فأنا قارئةٌ تنسى كلَّ ما قرأته بسرعة. لكن أتمنَّى أن تكون ديوني ضئيلة القَدْر. لا تعجبني الروايات التي هي محض تمثيليَّةٍ مبرمجةٍ لنظريَّة الجماعة المنتمى إليها.

ومن جهةٍ أخرى، لا يمكنني أن أُنكِرَ أنَّ رواية «الحبِّ المقلق» تتَّصِلُ بما كنتُ أعرفه، في أواخرِ الثمانينيَّات، عن البحوث والنقاشات حول طفولة النساء، وتعلُّق البنات بأمَّهاتهنّ. عنوان الرواية نفسه، على سبيل المثال، يحمل آثار دراسةٍ لفرويد بعنوان «الجنسانيَّة الأنثويَّة» (1931)، بخصوص المرحلة ما قبل الأوديبيَّة عند المرأة: «في الحقيقة، خلال هذه المرحلة ـ يكتب فرويد كما وَرَدنا عن مترجميه الإيطاليِّين ـ لا يكون الأب بالنسبة إلى الطفلة إلَّا خصمًا مقلقًا...». خصمٌ مقلق. هو الذي ينافس الطفلة على محبَّة الأمّ. وكانت دار النشر في تلك الفترة تقترح عليَّ عناوين من قبيل ***المقلق***، ***إزعاجات جنسيَّة***، فعاد إليَّ تعبيرُ

فرويد هذا، واعتبرتُهُ عنوانًا مناسبًا: ***الخصم المقلق***. لكنَّ الإحالة على الإيماجو الأبويِّ بدت لي مُضلِّلة. ثم انزلقتُ انزلاقًا مهمًّا بالنسبة إليّ، واخترتُ في النهاية ***الحبَّ المقلق***. بدا لي ملائمًا للحكاية أن يكون الحبُّ هو المقلق، الحبُّ الذي يجعل الوالدَ خصمًا للابنة، الحبُّ الحصريُّ للأمّ، الحبُّ الأصيل الوحيد والرهيب، المنبع الفيَّاض لكافَّة أشكال الحبّ.

كانت هذه الموضوعة عزيزةً عليَّ في تلك الفترة، وما زالت حتى الآن. النساء المحلِّلات، النساء الفيلسوفات ألَّفن أعمالًا كان لها نتائج أخَّاذة، حول المرحلة ما قبل الأوديبيَّة عند المرأة، ولا يمكن للكتابة الأدبيَّة إلَّا أن تستلهم منهنّ. ولكن أُكرِّر، لا أحبُّ استنساخ خطابِ أيٍّ من العقائد المتشدِّدة وتوطيده. أُفضِّلُ الروايات التي، إذا استحقَّت هذه التسمية بجدارة، تتبحَّرُ على امتداد خيط الألم، من دون أن تكترث لأمر «الطريقة الصحيحة». أقرأ بتلهُّفٍ دائم قصصَ نساء، روايات، مُذكَّرات، حكاياتٍ عن حياة المرأة تلامس قيعانًا مظلمة. وأنتظر على الدوام معجزةً من شأنها أن تُبرِزَ على الصفحات ما كان مسكوتًا عنه في السابق، والمعجزات ممكنة، وتتحقَّقُ أحيانًا. ولكن عندما أشعر بأنَّ القصَّة، سواء أكانت مُتَخيَّلةً أم واقعيَّة، تنشغل في إظهار أنَّها «صائبة»، أتراجع متأسِّفة، إذ يتراءى لي فيها نقصٌ في التعمُّق، وهذا ما لا ينبغي للنساء خاصَّةً أن يسمحن به. يجدر بنا أن نراقب أنفسنا، وأن نعتني بتمدُّدنا الفرديِّ الخاصِّ في الأراضي الداخليَّة التي كانت من نصيبنا، وأن نسبر أغوارها بالبحث بعيدًا عن القاموس المعتمَد. من الأفضل أن نخطئ بالحمم المتوقِّدة في

داخلنا، وأن نثير القرف بسبب هذا، على أن نضمن نجاحًا بالاتِّكال على لُقياتٍ داكنةٍ وباردة.

إنَّ نظريَّة التحليل النفسيّ، مثلها مثل كلِّ الأشياء في هذا العالم، لها استخداماتٌ متعارضة. فهي تُعرِّفُ الواقعَ النفسانيّ، وتحتكره، أي تُرتِّبُ بتمثُّلاتٍ شموليَّةٍ ما يبقى بخلاف ذلك، في الفرد الواحد، محض فوضى باطنيَّةٍ خاصَّة، بعيدًا عن أيِّ تنظيم، بعيدًا عن أيِّ تحليل، أو ومضات إكتوبلازما مُتصلِّبة، أو *فرانتوماليا* بلا تسلسلٍ زمنيّ. وإذا توجَّهَ الكُتَّاب الكسولون إلى قائمة الجرد هذه، فلن يحدوهم الأمل بكتابة حكايةٍ جادَّة. التحليلُ النفسيُّ مُحفِّزٌ فعَّالٌ لمن يريد النبش في باطن ذاته، لا غنى عنه، ويؤثِّرُ فينا حتى عندما نرفضه، فهو الخريطة لأيِّ بحثٍ عن الكنز ما بين ظلال جسمنا. إلَّا أنَّ الخريطة تبقى خريطةً ليس إلَّا؛ فإشارة التقاطع، والشجرة الباسقة، وجزيرة الهيكل العظميّ، ذلك كلُّه لا يكفي لصنع «جزيرة الكنز». لذا لا بدَّ لنا من الحرص لكي تحظى الحكاية، على الرَّغم من انطلاقها من موادَّ نفسانيَّةٍ مدروسةٍ ومُعيَّنة، بما يكفي من القوَّة الإبداعيَّة للتقدُّم هناك، حيث لا وجود لإشاراتٍ مروريَّةٍ مطمئنة، أو تدرُّجاتٍ لونيَّةٍ جديرةٍ بالثناء سلفًا.

وفيما يخصُّني، عندما أكتب، أكره كافَّة الأفكار التي باتت مطروقةً حول التحليل النفسيّ، وأعترف لكما بأنِّي استبعدتُ صفحاتٍ كثيرة، سواء من «الحبِّ المقلق» أو من «أيَّام الهجران»، إذ بدت لي مُقتَطفةً من كتب الثقافة الشعبيَّة تمامًا. وغالبًا ما استبعدتُ صفحاتٍ كهذه بمرارة، لأنَّ الأشياء التي كنتُ أرويها كانت لي، بذلتُ جهودًا كبيرةً في نبشها ومنحها شكلًا مُعيَّنًا،

فتأسَّفتُ على هدرها لأنِّي لم أستطع انتشالها من تأثير الصياغات المريحة. هاكما مثالًا من روايتي الثانية، فالمقاطع غير المنشورة تمدُّني برضا سوداويّ.

وفجأةً تبدَّى أمامي كيانان في واحد، جسمان من أزمنةٍ مختلفةٍ والآن متراكبان. إيلاريا في سنِّها الثالثة، ربَّما أصغر. رأيتُها كما هي عليه حاليًّا، عمرها سبعة أعوام، مكروهةً ومحبوبةً عند مدخل البيت. وكما كانت عليه قبل أربعة أعوامٍ في صالة المعيشة، دميةً مزعجة. إيلاريتان وإيلاريا واحدة.

الطفلة الصغيرة مستلقيةٌ على الأريكة، على بطنها، لكنَّ ساقَيْها ليستا مُمدَّدتَيْن، إنَّما هي مُستنِدةٌ إلى ركبتَيْها. ترتدي فستانًا أحمر، وسروالًا أبيض، والطقس صيف. أتوقَّفُ عند العتبة. لا تنتبه لوجودي. لا يبدو لي ذلك. تغرس ذقنها في الوسادة الخضراء، ونظرتها محجوبةٌ في عينَيْها المدوَّرتَيْن المتَّسعتَيْن. خدَّاها متَّقدان، وشعرها ملتصقٌ بجبينها المتعرِّق. ذراعاها مكتوفتان تحت بطنها، تتمايلان يمينًا شمالًا بمشقَّةٍ مضنية. تتنفَّسُ بصعوبة. أُخمِّنُ أنَّها تفرك فرجها بكلتا يدَيْها بشدَّة. تتحرَّك مثل عنكبوتٍ أحمر، جريح، في رمقه الأخير. يُصيبني الخجل. أعلم أنَّ الأطفال يمارسون العادة السرِّيَّة، فأنا أمٌّ قرأت الكثير. لكنِّي أخجل عمومًا. هل علَّمتْها الجليسةُ الشقراء، ذات البشرة المتورِّدة؟ هل فعلتْها لكي تكسب محبَّة الطفلة لتسمعها تقول لها أحبُّكِ لا ترحلي، وبهذا تضمن البقاء على رأس عملها؟ هل علَّمتُها أنا بنفسي رغمًا عنِّي، لحاجتي إلى نيل محبَّة هذه الطفلة التي تُناصِبني العداء؟ وكيف حدث ذلك؟ ومتى؟ طفلةٌ مسكينةٌ ورديَّة اللحم، تفرك فرجها بعصبيَّةٍ

مثلما يُرجِّحُ أنَّني فعلتُ في عمرها.

اكتفيتُ بتلك الفكرة. نعم، اكتفيتُ بتلك الفكرة كي أرى ثلاث صغيرات، ثلاث إيلاريات، لكنَّ الصغرى هي أنا. كنتُ أمارس العادة السرِّيَّة متظاهرةً بأنَّني أغتسل، أشعر بالصابون على أصابعي، انطباعٌ ما زال يراودني حتى اليوم ويروقني. أحلم غالبًا بأنَّني أغسل يديَّ وأستهلك الصابونة كلَّها، أغتسل لساعاتٍ بالطريقة التي كانت أمِّي قد علَّمتني إيَّاها.

كنتُ أشاهد وأنا خائفة. كنَّا ثلاثًا: إيلاريا في عامها السابع ترمقني، وأنا أشبهها ولكنِّي صغيرة، مثلما كنتُ أبدو في صورةٍ تعود إلى أعوامٍ بعيدةٍ التُقِطَتْ على الشاطئ، وإيلاريا في عامها الثالث مستلقيةً على الأريكة، تمارس العادة السرِّيَّة وتُبلِّلُ الوسادة الخضراء بلعابها. كلُّنا في الزمن نفسه، ولكن خارج الزمن. لم أعد أعلم ما إذا كان هذا في الحاضر، أم في الماضي، أم في دوَّامةٍ من ريحٍ ساخنة. ما أعرفه هو أنَّ إيلاريا ذات الفستان الأحمر رفعت عينَيْها، رأتني، ولم تكفَّ عن فرك جسمها، لا بل ابتسمت في وجهي ابتسامةً صبيانيَّةً تتَّسمُ بتكشيرة التعب أيضًا. فكَّرتُ بأنَّه لا ينبغي أن أوبِّخَها. ولكن ربَّما كان عليَّ أن أوبِّخَها، وأن أُشرِّعَ تحريمًا كالمعتاد، وأن أصرخ في وجهها: إلام تنظرين؟ كفِّي عن ذلك، ولا تضحكي. ما الذي تخفينه خلف هذه النظرة وهذه الابتسامة؟ أنا أعرفكِ، أعرف كلَّ شيء، أيَّتها الطفلة المحبوبة، الطفلة اللئيمة. أعرف أنَّكِ لو أتيحت لكِ العزيمة والضغينة للويتِ عنقي، واغتصبتِ جثَّتي بعد ذلك، مثلما تحلم أن تفعل الآن. رأيتُ ذلك في عينَيْها. حلمٌ يتبدَّد، لكنَّها ستحتفظ

بالإحساس الناجم عنه ما دامت على قيد الحياة.

نصوصٌ كهذا النصِّ تبدو لي فرصًا ضائعة. أذكر أنَّ نبضَ قلبي تسارع بينما كنتُ أكتبه. وقد أفزعني هذا الخفقان، إذ كان يجرُّني نحو مناطق معروفة، فشعرتُ بضرورة إنهاء الأمر بعجالة لأُهدِّئ روعي. إلَّا أنَّ هذه هي الطريقة الخاطئة في السرد تمامًا، وإذا تسارع نبض القلب ينبغي تركه متسارعًا ومُعرَّضًا للانفجار. ففي هذه الصفحة التي نقلتُها هنا أعلم أنَّني لمستُ شيئًا ما، ذيلًا حيًّا لزاحفٍ يلوذ بالفرار. أعلم حتى أين هو هذا الشيء: إنَّه في نظرة أولغا إلى إيلاريا الصغيرة التي تمارس العادة السرِّيَّة. كان يجدر بي أن أبقى هناك لوقف تسرُّب المادَّة الحيَّة، لكنِّي أخفقتُ في هذا، تقاعست، وانكفأتُ إلى الكتابة الإيضاحيَّة، والاستدعاءات المشفَّرة، لكي أنزع المرارة من دمي وأطمئنّ.

هذه هي الخطيئة الكبرى لمن يكتب، والخطيئة الكبرى لمن يتمعَّنُ فيما كتب أيضًا. تسألانني إذا ما كنتُ قد أخذتُ بالحسبان، في الكتابة عن الخيانات، مثلًا، الخيانة الأصليَّة للصور الأسريَّة. أميل إلى الإجابة، بالقليل من التوتُّر الذي يصيب مَن يخشى أن ينتهي به المطاف مكشوفًا، في حين أنَّه يريد البقاء في مأمن: أجل، بالتأكيد، أخذتُ ذلك بالحسبان. ولكنْ ليس بتلك الكلمات: لم أشأ إيجاد أدنى إيحاءٍ إلى ذلك النوع من الصياغات، فهي تُجمِّدُ الكتابة، تقول كلَّ شيءٍ ولا تقول شيئًا. لذا كنتُ أتطلَّعُ إلى تجاوزها، ونسيانها، وسرد حكايةٍ أعرفها جيِّدًا في المقام الأوَّل، والتي ـ بصفتي كاتبة ـ رغبتُ في لمس

قاعها حرفيًّا. فعندما نروي، يجب أن ننصاع للأمر الأهَمّ: إنشاء شلَّالٍ من كلماتٍ من ابتكارنا، ليجتاح كافَّة أرجاء المنطقة المحدَّدة بالاستمراريَّة المدمِّرة التي يتَّصفُ بها الهلامُ النباتيّ. في حالة الهجران، حاولتُ أن أروي عن القوَّة الهادمة التي تنجم عنه حتى في أيَّامنا هذه، على الرَّغم من أنَّ للمهجورة أدواتٍ مذهلةً في الدفاع، والمقاومة، والهجوم المضادّ. وغالبًا ما بدا لي سردُ الأزمة مثل الوقوف على رمالٍ مُتحرِّكة. ظننتُ أنَّه من الضروريِّ أن أمنح أولغا تاريخًا أكبر، وماضيًا أوسع، وأسبابًا أكثر. عملتُ كثيرًا على هذه الغاية. لكنِّي تخلَّيتُ عن الفكرة عندما لاحظتُ أنَّني أجازف بتطبيع مأساة أولغا، أو أخلط المرأة المهجورة بديليا الجليديَّة المتحرِّية، بطلة الرواية السابقة ـ والتي هي، في المحصِّلة، أختها حرفيًّا ـ وعندما لاحظتُ على وجه الخصوص أنَّني من فرط البحث عن الأسباب، كنتُ أعود بشكلٍ أكاديميٍّ تقريبًا إلى موضوعة التعلُّق بالأمّ، حافظتُ على بعض المقاطع الجوهريَّة من هذا السير في الماضي، فيما انتهى ما تبقَّى في الدُّرج. وها أنا أُخرِجُ لكما مرَّةً أخرى بعض الصفحات، التي يُروى فيها (في الصفحات المحذوفة) كيف تجتهد أولغا في استيعاب خيانة ماريو، استنادًا إلى إعادة فحص تجربتها الشهوانيَّة، والفرص التي خطَّطت من خلالها لخيانته.

النوم في السرير نفسه. يا له من خطأ! عادةٌ تُوطِّدُ أسسَ الوحدة، وتُمهِّدُ لجليد تلك اللحظة، حين يفتح الآخرُ البابَ وينصرف.

أمضيتُ الليلة كلَّها في الظلام، في السرير المُحاصَر بموكب ظلالٍ شاحبة. ماريو يتكلَّم، ماريو يضحك، ماريو بكلِّ حركةٍ من حركاته الجذَّابة. كان قد نال إعجاب شقيقاتي على الفور، وأمِّي كذلك. إلَّا أبي. اكتفى أبي بتوجيه بضع كلماتٍ فاترةٍ إليه. خشيتُ للوهلة الأولى أن يصل به الأمر إلى معاداته، غير أنَّه كان يعامله بتحفُّظٍ وخجلٍ ليس إلَّا، وبعد ذلك بدا أنَّه اعتاد وجوده، كما لو أنَّه عقبةٌ مزعجةٌ ينبغي إزالتها تلقائيًّا لئلَّا يصطدم جبينه بها.

لم تُغضِبْني لامبالاتُه، إذ كنتُ بالكاد أحبُّ أبي، وقد اعتبرتُهُ منذ طفولتي دخيلًا يفوح برائحةٍ ثقيلةٍ تُذكِّرُ بسوق السمك، غريبةٍ بشكلٍ مريعٍ عن الروائح الطيِّبة التي تصدر عن العائلة. من الأفضلَ ألَّا يكون له شأنٌ بماريو، لا بل من الأفضل ألَّا يكون لماريو أيُّ شأنٍ بأحدٍ من أفراد أسرتي. لم أكن أستهوي أن تكرِّرَ أمِّي امتداح عينَيْه الخضراوَيْن المائلتَيْن للزرقة، بنبرةٍ متأثِّرة، وميلها للحديث عن تطابق لون عينَيْه مع لون عينَي كلٍّ مِن والدها، وأخيها الأكبر، وجدِّها. كنتُ أعشق عينَي ماريو، لكنِّي أنزعج من أنَّها تُرجِعُهما إليها، وإلى عائلتها. فبما أنَّ عينيَّ بنِّيَّتان، وبما أنِّي كنتُ أشعر أحيانًا بأنِّي مُستبعدةٌ كلَّما شهدتُ تدليل ماريو من قِبَلِ نساء البيت، كنتُ أخشى أن تُثبِتَ له عيناي غرابتي المقزِّزة عن سلالة أمِّي الجذَّابة. فقرَّرتُ أن أبقيه بعيدًا عن بيتي، بل خطَّطتُ لمغادرة ذلك البيت في أقرب وقت، وكنتُ أعمل على هذا المخطَّط منذ زمن، منذ أن كنتُ أحلم بهجر عائلتي كلِّها ليلًا، والذهاب للسكن مع الغجر ذوي الأعين الداكنة.

أقمنا علاقتنا الجنسيَّة الأولى في منزل والدَيْه، بصمت، في غرفته التي بدت حُجرةَ مهملاتٍ لشدَّة فوضاها. وكان كلٌّ منَّا عديمَ خبرة؛ ففي حين كان يتعثَّرُ في الإيلاج، كنتُ أتظاهر بأنِّي لا أشعر بشيء، على الرَّغم من الألم الفظيع. وهكذا حتى جثم على ركبتَيْه على السرير، وباعَدَ ساقيَّ برفق، وتفحَّصَ فرجي بنظرةٍ مُتجَهبِذة، كأنَّه يُجري حساباتٍ دقيقة. وبعد ذلك استلقى عليَّ ثانية، وعاود دفعَ رأس عضوه على عضوي، مستعينًا بيده، وهو يسألني بهمسٍ لَبِق: «هل أوجعكِ؟»، وأنا أنكر وأعاني. وعندما تسنَّى له الإيلاجُ أخيرًا. عانقتُهُ بقوَّةٍ لكي يشعر بامتناني. لم يغضب إطلاقًا، لم يُلقِ باللائمة عليّ، فأدركتُ أنَّني لهذا السبب حقًّا كنتُ أحبُّه، وأنِّي سوف أحبُّهُ طيلة حياتي.

تزوَّجنا بعد ذلك بعامَيْن، واكتسبنا خلال تلك المدَّة خبرةً في عضوينا التناسليَّيْن. علَّمتُهُ أن يداعبني طويلًا، وكان يفعلها بمهارةٍ وأناة. وحين أُفكِّرُ في الموضوع الآن، أرى أنَّني أُعجِبتُ بجسده النحيل ذي البشرة الصافية إبَّان المراهقة، وقضيبه الرشيق ذي الانتصاب الأنيق، هذا صحيح، ولكن ليس بقدْر ما أُعجِبتُ بجاهزيَّته وامتثاله، ونكهته المألوفة، ورائحته. كنتُ أُسلِّمُ نفسي لذراعَيْه كما لو أنَّهما لباسٌ من طفولتي الباكرة، وكما لو أنِّي أعود طفلةً مع أنِّي لا أزال راشدة، بأعجوبة، من دون الاضطرار المقيت إلى التصابي. وكنتُ أعاونه باجتهادٍ على أن يقضي وطره منِّي، وأُرحِّبُ به في داخلي، وأُفسِحُ له المجال ليزلزلني بدفعاته التي تزداد ضراوةً على حين غرَّة. إلَّا أنَّ ما كان يجعلني أتعلَّقُ بجسده الحيِّ والمشدود، المولع فيَّ إلى درجة الوله، هو

الإحساس بالغرق العذب الذي يُسبِّبُهُ لي، كما لو أنَّ إيلاجه يُسقِطني في شراييني نفسها، لأغرق في دمي الحارّ.

ولمدَّة ثلاثة أعوام لم ألقِ بالاً لاهتمامات الرجال من كافَّة الأعمار، إذ بدت لي حركاتٍ مبهمةً لظلالٍ على الجدار. لم يكن في البال سوى ماريو. ثم عرفتُ شقيق إحدى صديقاتي. كان يعمل في جريدة. ورغم أنَّه لم يكن يُعبِّرُ عن رأيه إلَّا بطريقةٍ تهكُّميَّةٍ كالمثقَّفين، كان يضطربُ في حضوري. وحين فهمتُ أنَّني أُعجِبُهُ سُرِرتُ بذلك، لكنِّي لم أره عشيقًا ممكنًا على الإطلاق. وبالمقابل، بدأتُ أرغب في أن يرغب فيّ. لم أفتعل شيئًا لتكثيف لقاءاتنا، لكنِّي كلَّما علمتُ أنَّنا قد نتلاقى اعتنيتُ بأدقِّ تفاصيل مظهري. ففكرة مصادفته، وتحسُّس رغبته الصامتة، كانت تغمرني ببهجةٍ لا أقوى على كبتها. فكنتُ أقبل دعوته لتناول فنجان قهوة، وأُلاحظ ارتباكه إذا لامسني مجرَّد لمسة، وفرحته إذا استطاع إضحاكي. وذات مرَّةٍ حاول أن يُقبِّلَني، فصدَّيتُهُ عنِّي باشمئزاز. قال إنَّه يحبُّني، وحَسِبَ أنَّني أنا كذلك أشعر بشيءٍ تجاهه. أجبتُهُ بأنَّني لا أشعر بأيِّ شيء، فخاب أمله وغمغم بأنِّي كنتُ أخدعه. واظب على إلحاحه لفترة، فواظبتُ على الظهور جميلةً من أجله. لم أشأ الخروج من هذه اللعبة. ثم بلغ حدَّ السأم، وفعل ما أمكنه ليتجنَّبَ ملاقاتي، فنسيتُ أنَّه موجود. لكنِّي عدتُ بضعة مرَّاتٍ إلى المقهى حيث حاول أن يُقبِّلَني، ونظرتُ إلى المكان الذي وقعت فيه المحاولة، وأحسستُ ببقايا عاطفةٍ حزينة.

والآن، وأنا في هذا السرير، السرير الزوجيِّ الواسع، أقول لنفسي إنَّني إذا ما أردتُ أن أفهم لماذا هجرني ماريو، فما عليَّ

سوى تذكُّر لذَّة المغامرات الصغيرة مثل هذه، مسدودة الأفق، التي لا ينجم عنها إلَّا إحساسٌ طفيفٌ وتافهٌ بارتياحٍ يُهوِّنُ الأعباء اليوميَّة. ولعلَّ الأمر بالنسبة إليه قد بدأ بتلك الطريقة نفسها. لا بدَّ أن أقبلَ بهذا الواقع، وأن أخلُصَ إلى أنَّ خيانته عاديَّةٌ مثلما كانت إغواءاتي العابثة عاديَّة. ولكن لماذا تخطَّى هو الحدَّ ولم أفعل أنا فعله؟ كنتُ أفكِّر. ثمَّة مَن يتوقَّف، وثمَّة مَن لا يتوقَّف، ولا نعرف ما الذي يدفعنا وما الذي يوقِفُنا. كانت فرصي بالمغامرات الصغيرة تتضاعف خلال الأعوام، حتى غدت آفةً أمارسها سرًّا، وكنتُ قد سعيتُ إليها بكامل وعيي لأستعيد الشعور بالامتلاء. فحالما تبدأ أستخلص منها تقديرًا كبيرًا لشخصي؛ تُخفِّفُ معاناتي الناجمة عن واجباتي باعتباري زوجةً وأمًّا انقطعت عن العمل، تمدُّني برغبةٍ في القراءة، والدراسة، ومعاودة الكتابة. وكانت تجعلني أُعجَبُ بجسمي، وفمي، وعينَيّ، ونهدَيّ، وأذهب إلى الكوافير عددًا أكبر من المرَّات، وأشتري ملابس داخليَّةً وثيابًا جديدة. وكان الوقت يمرُّ بحسب اللقاءات العَرَضيَّة مع مَن يحين دوره من المتقرِّبين إليّ. هم رجالٌ يفتتنون بي، لذا أفتتن بهم. لم أسعَ إليهم قطّ، إنَّما شجَّعتُهم على اغتنام المناسبات كحدٍّ أقصى: حفل موسيقيّ، تقديم كتاب، حفلةٍ لم أكن لأذهب إليها إلَّا لمعرفتي بأنَّني سألتقي أحد أولئك الرجال. وكانت حساسيَّتي خلال تلك المناسبات تصبح مُرهَفة؛ فإذا تفوَّه، خلال النزهة أو التوصيلة بالسيَّارة، بجملةٍ غراميَّةٍ تخترق رائحةَ أجمةٍ محترقة، أو رائحة البنزين في أزمة السير، اهتاجت عاطفتي برائحة المحروق، أو بالبنزين المتدفِّق من المضخَّة لتزويد السيَّارة بالوقود، حتى لو كان النسيانُ مصيرَ العشيق

المفترض، وحتى لو لم يقع بيننا شيءٌ جادّ.

مرَّةً واحدةً فقط تركتُ أحدهم يُقبّلني، وخلال القبلة لم أصدَّ يده التي كانت تعصر قميصي، وتتلمَّسُ تحت التنُّورة. تخطَّيتُ تلك العتبة لا بدافع الشهوة، بل لمجرَّد أنَّ الرجل أشعرني بالشفقة. كان صاحبَ متجرٍ كبيرٍ لبيع الكتب وسط البلد، وكانت عيناه ماكرتَيْن ومَرِحَتَيْن، تكشفان أنَّه اعتاد صنع مقالب مُسلِّيةٍ بالبائعات. وكان من الواضح أنَّه يعتبرهنَّ متلقِّياتٍ مسروراتٍ لمرحه، وهو المدير. إلَّا أنَّ ولعه بي جعله شخصًا جادًّا في ظرف وقتٍ قصير. صار يحاول أن يظهر عميقًا في مشاعره وأفكاره باستمرار، مع أنَّه لا يبدو ميَّالًا لاكتساب ذلك العمق. وفي تلك الأمسية رأيتُ أنَّه يتحرَّقُ من شهوةٍ أثيرها فيه بلا أفق. كنَّا في السيَّارة، في شارعٍ على مقربةٍ من بيتي. خشيتُ أن يعود ماريو من العمل، أو أن يراني أحد الجيران. لم أكن على ما يرام، حلقي يوجعني، لعلَّها الإنفلونزا. تقزَّزتُ من لسانه الجافّ في فمي. بدا لي مالحًا، بنكهة تبغٍ حادَّة. تساءلتُ لماذا أنا هناك معه، مع رجلٍ غريب؟ لماذا يحدث ما يحدث؟ شعرتُ بأنَّ جسدي كلَّه خاوٍ، خاوٍ من الكلمات والمشاعر. لكنِّي، وللمفارقة، أثناء إدراكي لذاك الخواء المهين، أحسستُ بإثارةٍ ممتعةٍ حيَّرتني. قلتُ له بعجالةٍ يجب أن أغادر. فتحتُ باب السيَّارة وركضتُ بعيدًا. وعندما وصلتُ إلى البيت كان ماريو قد وصل قبلي. لم يكن العشاء جاهزًا، فانصرفتُ للطبخ. كان مذاق ذلك الرجل المقرف عالقًا في فمي، وفي أنفي رائحة تبغه، وكنتُ غاضبةً لأنَّ الاشمئزاز يتعارض مع الإثارة الجنسيَّة التي تتواصل. وما إن

سنحت لي الفرصة ذهبتُ إلى الحمَّام لأنزع عنِّي طعم النيكوتين، فماريو لم يكن يُدخِّن، ولا حتى أنا. غسلتُ أسناني بكمِّيَّةٍ كبيرةٍ من المعجون، مرارًا. وتحمَّمتُ، وذهبتُ للنوم، لكنَّ الإثارة لم تنقضِ. ولم أكد أستلقي حتى دسَّ ماريو يدًا تحت ثوبي يتحسَّسُ فرجي. تصرَّفتُ بردَّة فعلٍ غير مسبوقة؛ انتفضتُ ونهضتُ لأنهال عليه بوابلٍ من كلماتٍ قاسيةٍ ملؤها الاحتقار لانعدام الاحترام لديه. حدَّقتُ إلى عينَيْه الخضراوَيْن الزرقاوَيْن اللتين تُؤثِّران في عواطفي بالعادة. أحسستُ إزاءهما بخلاف ذلك بنفورٍ من ذلك اللون الذي يُذكِّرني بعائلتي، كما لو أنَّه ينتمي إلى سلالة دمي، وأنَّ هذا يجعله مقرفًا. كان ماريو مشدوهًا، لا يستوعب، وأنا مثله لا أستوعب. كنتُ على باطل، وكنتُ أعرف ذلك، لكنِّي كنتُ أشعر بأنِّي على صوابٍ حتمًا. انتابني غضبٌ عنيفٌ من فكرة أنَّه حاول أن يمسَّني بتلك الحركة المتوغِّلة. والحال أنَّ هذه الحركة عادةٌ قديمة، يفعلها كلَّ مساءٍ قبل أن يغفو، كأنَّه يقول لي طابت ليلتكِ، وهذا ما جعلني أزداد غضبًا. ليس لديَّ خصوصيَّةٌ إذًا! كنتُ عرضةً لما يشبه التفتيش المتواصل لعواطفي، وهذا لا يُطاق. لم أتمالك نفسي. كنتُ أرى أنَّه ليس له الحقُّ بأن يتغلغل في وجودي، موقنةً بأنَّه من الصواب في تلك اللحظة أن أدافع عن سرِّيَّة تصرُّفات جسدي. حياتي هي حياتي.

لم يفُه ماريو بكلمة، وانسحب مُشتَّتَ الذهن. انصرفتُ غاضبةً إلى المطبخ لأُحضِّرَ فنجانًا من شاي الأعشاب. بحث عنِّي بائع الكتب في اليوم التالي. لم يعد على حافَّة أفكاره العميقة، بل مازَحَ وضحك بخفَّةٍ وسعادة. بدا أنَّه على يقينٍ من اتِّضاح كلِّ

شيءٍ بيننا، من بعد تلك القبلة، وبعدما دسَّت يداه قميصي، وجواربي، وأنَّه لم يعد أمامنا حينذاك إلَّا إيجاد الوسيلة لتأمين منفذٍ هانئٍ لهوانا. فاندهش وابتسم غيرَ مُصدِّقٍ عندما قلتُ له إنِّي لا أشعر بأيَّة ضرورةٍ لتحقيق ذلك. وأبلغتُهُ بنبرةٍ جامدةٍ بأنَّ قبلته لم تعجبني، ولم يعجبني شيءٌ فيه في واقع الأمر. لم يُصدِّق، وضايقني لأيَّام، وأشهر. كففتُ عن التوجُّه إلى مناسباتٍ تجعلني ألتقي به، فاستسلم في النهاية ولم أره بعد ذلك.

إلَّا أنَّ هوسي بأن أكون غاية المتقرِّبين سرعان ما عاد. وقعت أكثرُ تلك المغامرات غموضًا في الفترة الأخيرة، وتورَّطَ فيها زوج إحدى زميلات ماريو. حدث هذا بعد عامٍ من أزمتنا الزوجيَّة الأولى. كنتُ مكتئبة، ألوم نفسي على تدنِّيً مستواي، وكان أطفالي على وجه الخصوص يستنزفونني. وبما أنِّي كنتُ أجول في البيت بمظهرٍ مأتميٍّ لا يُغتَفر في رأيي أنا، باشر ماريو برنامجًا مُكثَّفًا من عشاءاتٍ يدعو إليها كافَّة زملائه في الجامعة بشكلٍ ممنهج، ربَّما لكي يسلُّوني، ربَّما لكي يتجنَّبَ البقاء بمفرده معي. وكان يُحضِّرُ الطعام بنفسه، ويطلب من الأطفال أن يساعدوه على سبيل اللهو. وكنتُ أقتصر على أداء دور سيِّدة المنزل؛ أُنظِّفُ الطاولة في الحدِّ الأقصى، برأسٍ خاوية، أملأُ غسَّالة الأطباق بالصحون والقدور، على مضض، حتى ساعةٍ متأخِّرةٍ من الليل.

تغيَّرَ الوضع في المساء الذي حضرت فيه شيشيليا، سيِّدةٌ راقية، خمسينيَّة، مثقَّفةٌ جدًّا، أنيقة، تضع أقراطًا رائعةً من حجر اللازورد، عيناها عميقتان، وكان ماريو يُكِنُّ لها احترامًا يعقد

لسانه في وجودها. لم أكن أعرفها إلَّا من خلال أحاديث زوجي المفعمة بالإخلاص، لكن ما إن عرفتُها حتى شعرتُ بعاطفةٍ كبيرةٍ تجاهها. أعجبني كلُّ شيءٍ فيها، وتأثَّرتُ بأنَّها سارعت إلى التوجُّه نحوي بنبرةٍ ملؤها اهتمامٌ خالص، حتى إنَّني فوجئتُ بنفسي أُحدِّثُها بلا حرجٍ عن الأعمال التي أجريتُها في الماضي، والكتاب الذي ألَّفتُه، وكيف تعثَّرت أحوالي فيما بعد.

وصل زوجها لاحقًا. كان معماريًّا من مدينة فيرَّارا، نُقِلَ إلى مدينة تورينو لأنَّه محترِفٌ يُعوَّلُ عليه في مهامَّ عديدة. وكان من جيل شيشيليا، طويل القامة، نحيلًا جدًّا، وله لحيةٌ كثيفةٌ شقراء، لا بدَّ أنَّها كانت فيما مضى حمراء. حضوره لافت، وكلماته أقرب إلى الهجوميَّة دائمًا. «إرنستو ـ قالت له زوجته بصوتٍ خفيضٍ ما إن أخذ يضحك بصوتٍ مرتفع ـ الأطفال نائمون». تمالكَ نفسه فورًا، وتوجَّهَ إليَّ كما لو أنَّه يراني للمرَّة الأولى حقًّا، وأبدى نظرةً تشي بأنَّه لا يكترث لأمر الأطفال. ابتسم واعتذر منِّي بما ينمُّ عن سخرية، تكفي لأتصوَّرَ شبحًا يؤدِّي وقارًا زائفًا لذكَرٍ يستمتع بالتظاهر بسلوكيَّات النساء.

ثم مضت السهرة بفتورٍ لبعض الوقت. فَقَدَ ماريو ألقه في حضور شيشيليا، وكلَّما قال شيئًا بدا غبيًّا أو ساذجًا، حتى أمسى مادَّةً لسخرية إرنستو. أمَّا أنا، ربَّما تشجَّعتُ باستحسان شيشيليا وهدوئها، ربَّما أردتُ توليد انطباعٍ جيِّدٍ لأنال تقديرها. جادت قريحتي، فعبَّرتُ عن آراء لم أكن أنا نفسي أعرف بوجودها عندي، سوى أنَّ الطريقة الجذَّابة لهذه السيِّدة في المحادثة جعلتها تطفو برفقٍ على السطح. جملة، جملتان، ثلاث جمل، وتغيَّرَ

الجوّ. بدأ إرنستو يُبرِزُ اهتمامًا بكلِّ كلمةٍ أقولها، ويضحك فيهتزُّ صدره الضيّق، ويتأثَّر حتى الدموع إن بدت له فكرتي جيِّدة، ويُردِّدُ مرارًا على مسمع ماريو، بنيَّةٍ واضحةٍ لإذلاله: «أنت تهرف بما لا تعرف. تفكير زوجتك أصفى من تفكيرك»، فتبتسم شيشيليا وتغمغم: «إرنستو. . .».

تبع عشاءنا هذا عشاءٌ عندهما. لم أكن أرغب في الذهاب. خشيتُ مِن أنَّ إرنستو يسخر منّي بمجاملاته المفرطة تلك. لكنّي في المساء تحمَّمتُ طويلًا، واكتشفتُ تحت وخزات الماء الغزيرة والشرسة أنَّ لديَّ رغبةً في التخلُّص من الحِداد الغامض الذي ألمَّ بي. وبينما كنتُ أُنشِّفُ شعري، أحسستُ فجأةً بالرغبة في اختيار طقم ما، وحذاء، وطريقةٍ جديدةٍ للمكياج. لم يعبأ إرنستو بجمالي، لكنَّ زوجته أمطرتني بالتهاني، واكتشفتُ أنَّني لم أعتنِ بمظهري إلَّا للحصول على ذلك المديح، مديح امرأةٍ بهيَّة، تسكن في منزلٍ مُجرَّدٍ لكنَّه يتوافق مع ذائقتها الثقافيَّة بشكلٍ بارز.

تحدَّثتُ معها حصرًا طيلة السهرة، بصوتٍ منخفض. تكالب زوجها لإذلال ماريو، بضراوة، بلا لباقة. ثم، بدون مُقدِّمات، عرض عليه مشورةً مقابل أجرٍ كبيرٍ لأحد الأعمال التي كان يُنفِّذَها. شربنا النخب. دقَّقتُ للمرَّة الأولى في شخصيَّة إرنستو بجانب شخصيَّة شيشيليا. بدا لي أنَّ هذا التجاور يمدُّهُ بالضوء المناسب، وهذا ينطبق على الأثواب التي ترتديها، والأثاث الذي يُحيط بها، والكتب التي تتحدَّثُ عنها. ثم فوجئتُ بنفسي أُفكِّر: ما دام أنَّ شيشيليا قد أمضت أعوامًا طويلةً رفقة هذا الرجل، فلا بدَّ أنَّ هذا الرجل يتميَّزُ بجدارةٍ سرِّيَّة، ونمطٍ فريدٍ في الحياة

يتوافق مع نمطها. أمعنتُ التدقيق فيه، خلسة. كان يتمتّعُ بأناقةٍ فطريَّة، يداه طويلتان، ووجهه الهزيل استطاع أن ينأى عن أثر التقدُّم بالسنّ. وكانا يُشكّلان معًا ثنائيًّا يشبه كفَّتَي ميزانٍ قديم: هو شديد الحيويَّة، عدوانيّ، وينحو إلى الأعلى دائمًا. وهي متسامحة، تتَّصف بيقظة الأمّ، وتدفع نحو الأسفل.

ومنذ تلك الآونة صار الاثنان يظهران في بيتنا بوتيرةٍ أكبر، وكان إرنستو منشغلًا على الدوام في مناقشة ماريو بخصوص العمل. وما إن يدخل يُوبِّخه باستهزاءٍ على شيءٍ ما، يُقبِّلُ خدَّيّ، وعنقي أحيانًا بحركةٍ خاطئةٍ من شفتَيْه، ثم يتجاهلني ليصبَّ جام غضبه واستيائه على زوجي. وكنتُ أدردش مع شيشيليا بكلّ سرور، لكنّي سرعان ما أحسستُ بأنَّ عدم اهتمام إرنستو بي، وهو الحريص على تلقُّفِ أدنى إشارةٍ من زوجته، حتى وهو يخوض أشدَّ الجدالات احتدامًا، كان يزعجني، ويجرحني، ويجعلني أشعر بأنَّني بلا معنى. كرهتُ تجاهله هذا سريعًا. خشيتُ أنَّه يحطُّ من شأني في نظر السيِّدة الهادئة التي أردتُ نيل إعجابها، وسعيتُ لكسب تقديرها. ولم أكن أشعر بتحسُّنٍ إلَّا حينما يلتقط مُقتَطفاتٍ من حديثي، فيقطع نقاشه مع زوجي، لينظر إليَّ منبهرًا ويهتف: «هاك امرأةً جميلةً تُجيد التفكير بمنطقيَّة!».

قرَّرتُ أن أتفاعل. بادرتُ إلى تصفُّح الجرائد بحثًا عن مناسباتٍ اجتماعيَّةٍ من المحتمل أن يشارك بها كلٌّ من إرنستو وزوجته. وفجأةً أصبح عندي أمرًا ضروريًّا أن ألفت انتباه ذلك الرجل، وأن يُؤكِّدَ على مُميِّزاتي، وأن يلاحظ أنَّ لديَّ اهتماماتٍ وأفكارًا ليست مختلفةً عن اهتماماته وأفكار زوجته. وهكذا،

اتَّبعتُ منهجًا بات معتاداً لديّ: صرتُ أتردَّدُ شيئًا فشيئًا إلى الأماكن حيث من المرجَّح أن أجدهما، وأُجهِّزُ مظهري بأدقِّ التفاصيل من أجل تلك الاحتماليَّة. كنتُ ألقاهما أحياناً، وأحياناً أخرى لا ألقاهما. وعندما ألقاهما، كان يُحيِّيني بلفتةٍ مسرحيَّة، يُشير لي لافتًا انتباه زوجته وسط الحضور، يصيح باسمي خلال الندوة بلا اكتراثٍ لخجلي. أمَّا في حال لم ألقاهما، فكنتُ أراوح مكاني، جالسةً أتابع الندوة بضجر، وأراقب المدخل والحضور من حينٍ لآخر، وأنصرف خائبةً في النهاية.

وفي تلك الفترة، توجَّبَ على ماريو الذهاب إلى بحيرة غاردا للمشاركة في مؤتمرٍ مع شيشيليا. دعاني بفتورٍ لمرافقته، ولم أُقرِّر المجيء إلَّا حين أخبرني بأنَّ شيشيليا تأمل أن آتي. كان إرنستو مشغولًا، لن يحضر. سُرِرتُ بتلك الدعوة. تدبَّرنا أمر الأطفال، وانطلقنا. وسرعان ما بدا لي ذلك الخيار خاطئًا. اتَّضحَ أنَّ ماريو وشيشيليا ملتزمان بانشغالاتٍ عديدة، محاطَيْن كالعادة بهالةٍ من التقدير، لا سيَّما شيشيليا. كانت محطَّ انتباهٍ على الدوام، كنتُ أنظر إليها، وأجدها لطيفة، بنظراتها المتيقِّظة، تدلي بمداخلاتها بنبرةٍ هادئةٍ ورصينة، وآراؤها تلقى إجماعًا مستمرًّا. وهكذا شعرتُ بأنَّني مُجرَّد ظلّ، مثل نبتة زينة.

وفي اليوم التالي، ظهر إرنستو بشكلٍ مفاجئ. كان في غاية السعادة، متألِّقًا بمزاجه المعتدل. تملَّصَ من التزاماته، وأعلن أنَّه لم تكن ليمضي دقيقةً واحدةً في صالة المؤتمرات، ولا حتى لمتابعة مداخلة شيشيليا أو ماريو، فأخذني للتنزُّه معه، إلى المقهى، إلى المطعم، مُشدِّدًا: نحن الاثنان لم نُخلَقْ من أجل

هذه التفاهات. كان إرنستو بخلاف ماريو، يُثير أيُّ شيءٍ فضوله، يستمتع بالتناقضات، يعادي الصمت والأوقات الفارغة. أحسستُ في اليومَيْن التاليَيْن بمتعةٍ شديدةٍ في اختيارِ الملابس والمكياج من أجله، ووضعِ ساقٍ فوق ساقٍ تحت نظراته، والشعورِ بذراعه تحت ذراعي. فأدركتُ فورًا أنَّني أُعجبه، وأنَّه لم يأتِ من أجل زوجته، إنَّما من أجلي تحديدًا. فأشعرني اهتمامه بالقوَّة، أكثر من المغامرات البائسة السابقة.

تكثَّفَت علاقتنا منذ تلك المناسبة. وكلَّما تلاقينا مع معارف آخرين، ومشينا نحو السينما أو المطعم، كنتُ أفعل ما في وسعي لأضع نفسي بجانب إرنستو، وأضطرب في كلِّ مرَّةٍ يتعيَّنُ عليَّ فيها أن أمشي مع شيشيليا وأراه يحادث أخريات. وغالبًا ما شبكتُ ذراع ماريو، ودفعتُهُ شيئًا فشيئًا نحوه لعلَّهُ يراني ويتذكَّرني. كنتُ أتحايل، في المحصِّلة، لألفت انتباهه، لتتلاقى نظراتنا، لأجلس بجانبه. وكنتُ أتألَّم من كونه لا يبادر بالمثل على نحوٍ ملحوظ، بل ينغمس في قهقاتٍ مجلجلةٍ مع نساءٍ سعيدات. لذا كنتُ أعتني بشخصي بشكلٍ هوسيّ، وأحيانًا أبذل جهدًا لأبدو وقحة. لم يلاحظ ماريو شيئًا على الإطلاق، لكنَّ شيشيليا بدأت تعاملني بنفورٍ رزين، فآلمني ذلك كما لو كان في الأمر سوء فهم. ذات مرَّةٍ بدا لي أنَّها تنظر إليَّ حتى إذا كانت نظرتها موجَّهةً إلى مكانٍ آخر، لا بعينيَها إنَّما بقرطَيْها اللذين على هيئة حدقتَيْن تحت شحمَتَي أذنَيْها. إنَّها تغار، قلتُ في نفسي بأسفٍ صادقٍ يشوبه بعض الرضا. هل من المعقول أنَّ امرأةً ضليعةً في الحياة، وراقيةً إلى تلك الدرجة، تغار منِّي؟

توقَّفَ التعاون بين ماريو وإرنستو بسبب خلافات، فقلَّصَ الأخيرُ مكالماته وزياراته، واجتاحني سوء المزاج من جديد. كان عدم ملاقاته يُحزِنُني. فكَّرتُ غير مرَّةٍ بأن أتَّصلَ به، وأسعى للقائه بمعزلٍ عن ماريو وشيشيليا، لتوطيد صداقةٍ بيننا بطريقةٍ أو بأخرى. لكنِّي عدلتُ عن هذا بداعي التعقُّل والحياء، وهما فضيلتان كنتُ أكرههما فيَّ عمومًا. إلى أن أقيم مؤتمرٌ آخر، في إريتشه هذه المرَّة، مؤتمرٌ دوليٌّ مهمّ. طلب منِّي ماريو الذهاب معه، ألحَّ، ستأتي شيشيليا أيضًا، وهي ألحَّت كذلك، فوافقت. ثم علمتُ أنَّ إرنستو كان مشغولًا، وسيبقى في تورينو ليتابع أعماله. وجدتُ وسيلةً للتراجع بحذر. سافر ماريو، وذهب الأطفال إلى منزل أصدقائهم الذين أرادوا استضافتهم للمبيت عندهم، وبقيتُ وحيدة.

أمضيتُ وقتًا طويلًا بجوار الهاتف. انتظرتُ أن يهبط الظلام. ما المانع من أن أتَّصلَ به؟ الرجل بات صديقي، من المؤكَّد أنَّه صديقٌ لي أكثر ممَّا هو لماريو، وكان كلانا وحيدًا في المدينة، فلا بأس بقضاء سهرةٍ ممتعةٍ وكفى. لكنِّي كنتُ أكذب على نفسي، وكنتُ أعلم ذلك. لقد تخطَّيتُ حدود اللعبة من دون حتى أن أنتبه. إن دعاني إلى العشاء في الخارج سأوافق. إن قال تعالي للعشاء عندي سأوافق. إن طلب منِّي أن أطبخ له شيئًا مُعيَّنًا سأفعل. سأقترح عليه المجيء إلى بيتي. اتَّصلتُ بالرقم وقلبي يخفق، وأنا على درايةٍ بأنِّي أُقدِمُ على أمرٍ مفصليٍّ في حياتي. لأنَّه إن قبَّلَني سأُقبِّله. إن أراد ممارسة الحبِّ لن أصدَّه. إن طلب منِّي أن أهجر ماريو والأطفال لن

أتردَّد. إن فرض عليَّ المغادرة معه إلى مدينةٍ أخرى، حتى لو كنتُ في الرابعة والثلاثين من عمري، حتى لو كان يكبرني بستَّة عشر عامًا، سأتبعه.

أجاب عند الرنَّة الثانية، بصوتٍ متوتِّر. بادرتُ بجملةٍ ساخرةٍ عن كيف حاله وهو حبيس المنزل، وحيدًا، في مدينةٍ مملَّةٍ مثل تورينو. قال لي إنَّه بخير، وإنَّه ليس وحيدًا. كانت شيشيليا قد قرَّرت في اللحظات الأخيرة ألَّا تسافر. لديها أعمالٌ متراكمةٌ في الجامعة، وكانا يعملان. فتضرَّجتُ خجلًا، واختنق صوتي. مرَّرَ السمَّاعة مباشرةً إلى شيشيليا، التي ألحَّت عليَّ لكي أنضمَّ إلى العشاء معهما، فرفضتُ وكرهتُ نفسي، لأنِّي كشفتُ لها، وانكشفتُ، بأنِّي أريد أن أخطف منها زوجها. هي رغبةٌ أكثر من كونها مُخطَّطًا؛ رغبةٌ متولِّدةٌ من التقدير الذي أُكِنُّهُ لها أيضًا. هل كان إرنستو سينال إعجابي لو أنَّه لا يضاجعها كلَّ مساءٍ منذ عقود؟ بدا لي حينذاك أنَّ التخلِّي عن مكاني لملء مكانها خطأٌ فادح. هل كنتُ سأشطح في خيالاتي بذلك الرجل الناضج لو أنَّه لم يكن زوج تلك المرأة الرفيعة المكانة، والتي من الواضح جليًّا أنَّها متفوِّقةٌ عليّ، المرأة التي لطالما وددتُ ـ بالمثابرة والكتابة ـ أن أكون مثلها؟ أنهيتُ المكالمة، وشعرتُ باعتلالٍ شديدٍ في عمق بطني، كنوبة تمزُّق.

والآن، بعد أعوامٍ على ذلك، أُفكِّرُ وأنا أصغي إلى شدو الطيور الهائجة: إن كنتُ أنا هكذا، فلماذا أستغرب ما فعله ماريو؟ ما الذي يُدمِّرني؟ أعرف مسيرته جيِّدًا، أعرف كيف بدأت، وكيف استمرَّت. يجب أن أسكت، وأرضى، وأنتظر. لكنِّي لم

أقتنع. قلتُ كفى. قفزتُ عن السرير ساخطة، ورفعتُ الدفَّة الخشبيَّة بقوَّةٍ لأرى الفجر. ثمَّة فرقٌ بيني وبينه: أنا حلمتُ بخيانته، أمَّا هو فقد فعلها. أنا لم أكن أعلم إذا ما كان أولئك الرجال الذين بالكاد لمسوني ظلالًا لرغباتٍ قديمة، أكاذيبَ أرويها على نفسي الآن عند الفجر لأتظاهر بأنِّي عشتُ حياتي بمعزلٍ عن حياته، في حين أنَّه قد اختبأ فعلًا في جسد امرأةٍ أخرى طيلة أعوام. هذا الفارق خطير. لم يرَ فيَّ أيَّ شيءٍ لا غنى عنه. لا شيء من موكب المظاهر التي اضطررتُ إلى تمثيلها أمام عينَيْه كان قد ساعد في إبقائه معي. وأنا كنتُ مكبَّلَةً بأغلالٍ خفيَّةٍ منعتني من إذلاله، كما لو أنَّ الحقيقةَ لا يمكنها احتضان المذلَّة، التي تخيَّلتُها في كثيرٍ من تلك المغامرات الصغيرة المائعة، إلَّا بمذلَّتي.

مقطعٌ طويل، آمل أن تسامحاني إذا فرضتُهُ عليكما. وقد استبعدتُهُ من الرواية لأسبابٍ عديدةٍ لا جدوى من تعدادها هنا (من بينها، مثلًا، أنَّه يحتوي على بوفاريَّة مملَّة وسطحيَّة، لا تتناسب مع أولغا كثيرًا). سوى أنِّي سأُبيِّنُ لكما السبب المرتبط بسؤالكما: المغامرات الصغيرة التي تُنفِّذُها أولغا، مثلما لا بدَّ أنَّكما لاحظتما، متشابكةٌ فيما بينها، بفعل حاجتها إلى الخيانة والبقاء وفيَّةً لزوجها الذي حاز إعجاب أمِّها من منظورٍ رمزيّ، ما يضفي عليه طابعًا أهليًّا. بدت لي هذه الأرضيَّة، وبداهتُها، خاطئتَيْن.

كما أنَّ الاستطرادَ البطوليَّ المُطوَّلَ يستند علميًّا إلى جملتَيْن

من «الجنسانيَّة الأنثويَّة»، الدراسة التي ذكرتُها سابقًا بخصوص «الحبِّ المقلق». يتحدَّث فرويد في هذه الدراسة مرَّتَيْن على الأقلِّ عن الزواج، وبطريقةٍ غريبة. يقول في الأولى إنَّ النساء، حتى عندما يخترن الزوجَ وفقًا للنموذج الأبويّ، «يُكرِّرن معه، رغم هذا، خلال الزواج، علاقتهنَّ السيِّئة مع أمَّهاتهنّ». ويَفترض في الثانية أنَّ «التعلُّقَ بالأمِّ مصيره التلاشي، لأنَّه الرابط الأوَّل بالضبط، ولأنَّه في غاية الصلابة أيضًا». مثلما يحدث تمامًا في الزواج الذي تعقده النساءُ في أشدِّ لحظات الغرام اتِّقادًا ـ يؤكِّد ـ فحتى في هذه الحالة لا يصمد الحبُّ الأوَّلُ إزاء الخيبات المحتومة، ولا إزاء تراكم أسباب العدوانيَّة. ويخلُص فرويد إلى أنَّ «الزواج الثاني يأتي بنتائج أفضل عادة».

وعليه، حين رويتُ جنسانيَّة أولغا، وما أعرفه من جانبي عن الجنسانيَّة، أردتُ أن ألفت الانتباه إلى ثلاثة أمورٍ جوهريَّةٍ على الأقلّ، مستوحاةٍ كلِّها من تينك الجملتَيْن، وإن بصورةٍ نقديَّة: أوَّلًا، إنَّ أيَّة علاقة حبٍّ عند النساء، سواء أكانت زواجًا أم لا، ليست مرتكزةً على الأسوأ فحسب، بل ***على الأفضل أيضًا***، بما يخصُّ إحياء الرابط الأوَّليِّ مع الأمّ. ثانيًا، إنَّ الزواج ـ سواء أكان الأوَّل، أم الثاني، أم الثالث، وسواء أكان مغايرًا أم مثليًّا ـ لا يستطيع استبعاد الحبِّ المقلق للإيماجو الأموميَّة من حياة المرأة، وهو الحبُّ ـ الصراع *الوحيد* الذي يدوم إلى الأبد، مهما كانت الظروف. ثالثًا، إنَّ ما منع أولغا من خيانة ماريو هو أنَّ ماريو أصبح منذ البدء، وعن غير قصد، شرنقةً لخيالاتها المتعلِّقة بالأمّ، وإنَّ هذا السبب هو الذي سيجعل الهجران مُدمِّرًا إلى تلك الدرجة.

ما تزال هذه القناعات حاضرة، بطبيعة الحال، وباتت تُشكِّلُ جزءًا من طريقتي في النظر إلى الأشياء. لكنِّي أردتُ أن تتبنَّى حكاية أولغا هذه الطريقة بصمت، ومن دون أن تغصَّ بها. فعندما نروي حكاية، ينبغي أن نكون مصدرَها الوحيد، وينبغي أن نتماهى معها في حال انعدام خرائط مُعدَّة سلفًا. وفي حال ظلَّت بعض الآثار الفرديَّة لما تعلَّمناه من الكتب، فيجب محوها بلا هوادة، إذا سلَّمنا أنَّ ذلك ممكن، لأنَّه ليس ممكنًا على الدوام، ولا ناجعًا: الكتابةُ هي أيضًا حكايةُ ما قرأناه وما نقرأه، حكايةُ جودة قراءاتنا. وإنَّ القصَّة الجيِّدة، في نهاية المطاف، هي التي نكتبها من عمق حياتنا، من قلب علاقاتنا مع الآخرين، من قمَّة الكتب التي أعجبتنا.

المدن

ذات صباح - في يومٍ صيفيّ، من صيف نابولي القائظ، وكان عمري أحد عشر عامًا - دُعيتُ أنا وشقيقتي لتناول المثلَّجات من قِبَلِ ولدَيْن يكبراننا بقليل، ويرافقاننا في اللعب، ونحبُّهما في السرّ. وكانت أمُّنا قد منعتنا منعًا باتًّا من الابتعاد عن فِناء البناية حيث كنَّا نسكن، إلَّا أنَّنا أُغرِينا بالمثلَّجات، وإمكانيَّة التحابّ، وقرَّرنا العصيان. وتلا هذا العصيان عصيانٌ آخر. لم نقتصر على الوصول إلى المقهى في نهاية الشارع، إنَّما جذبتنا المتعة إلى أداء دور النساء السفيهات، فاندفعنا أبعد وأبعد، لغاية حدائق ساحة كافور، وحتى المتحف.

ثم خيَّمَ ظلامٌ مفاجئ. بدأت تمطر، وترعد وتبرق. اندلقت علينا السماءُ السائلة، وانجرفت بسيولٍ نحو مجاري الصرف. بحث رفيقانا عن مأوى، أمَّا أنا وشقيقتي فلا، إذ كنتُ أرى أمِّي

تستشيط غضبًا وتصيح باسمينا من الشرفة.

شعرنا بأنَّنا منبوذتان تحت المطر، فركضنا والماءُ الثقيلُ يجلدنا. كنتُ أمسك بيد شقيقتي، وأصيح بها بأن تستعجل، فالأمطار كانت تنقعنا، وقلبي يخفق. عشنا لحظاتٍ طويلةً من الانفعال والفوضى؛ فقد تَرَكَنا الولدان لمصيرنا، والبيت الذي كنَّا نركض نحوه كان مكانًا للعقاب لا محالة، وقد يقع لنا أيُّ شيء. عندئذٍ، انتبهتُ إلى المدينة للمرَّة الأولى. أحسستُ بها على جلدي وتحت حذائي. كانت تهرب معنا، وتلهث بنَفَسٍ قذر، وتُطلِقُ صيحاتٍ مجنونةً من زمامير السيَّارات؛ كانت غريبةً ومألوفةً في الآن ذاته، محدودةً ومفتوحة، خطيرةً وممتعة، وكنتُ أتعرَّفُ عليها وأنا أضيع فيها.

ظلَّ هذا الانطباع عالقًا في ذهني. ومنذ ذلك الحين لا يكون للمدينة وجودٌ عندي إلَّا عندما تدخل على نحوٍ غير متوقَّعٍ في الدم الذي يُحرِّكُ ساقَيَّ ويعشي عينَيّ. أخطأتُ الطريق غيرَ مرَّة، لا لأنِّي أجهل الدربَ إلى المنزل، بل لأنَّ هذا المكان المألوف يشعر بقلقي من ناحيته، وينفتح أمامي على مساراتٍ خاطئة؛ والمسارات الخاطئة هي توقٌ إلى ارتكاب الخطأ، وإمكانيَّة الهرب من أمِّي، وعدم الرجوع إلى المنزل أبدًا بهدف الذوبان في الطرقات بوحشيَّة، بأفكاري السرِّيَّة كافَّة.

وجَبَ عليَّ التوقُّف لأجرَّ شقيقتي كي لا تتوه، ولكي أستعيدَ الخيطَ المُوجِّه، وهو خَيْطٌ سحريّ، لكي أربطَ طريقًا بأخرى، وأصنعَ عُقَدًا تتوافق من خلالها الشوارع، فتساعدني في العثور على درب الرجوع. تأثَّرت أمُّنا لأنَّنا ما زلنا على قيد الحياة، ومن ثَم،

ولأنَّنا ما زلنا على قيد الحياة، عاقبتنا بالضرب بملعقة الطهي.

سأحاول الانطلاق من كلك الركض تحت المطر تمامًا، لأُجيب على سؤالكما بخصوص مدينة ديليا، ومدينة أولغا. لقد تركتُ نابولي باكرًا، واضطررتُ بالتالي إلى السكن في أماكن مختلفةٍ وبعيدة. ونادرًا ما تآلفتُ مع المدينة التي عشتُ فيها. والآن تبدو لي جميعها أطرافًا اصطناعيَّةً لا غير، لكلٍّ منها تأثيراتٌ متباينة: فإمَّا أن تبقى مادَّةً ميتة، كيانًا غريبًا إلى الأبد، أو تلتحم بالجسد فيشعر المرء بأنَّها جزءٌ فاعلٌ من جملة أحاسيسه. للمدن قيمةٌ عندي في الحالة الثانية حصرًا، مهما كانت التبعات. وفيما عدا ذلك هي مُجرَّد تضاريس لا معنى لها. وحتى لو تمتَّعت بأسماء جميلةٍ ومُلهِمة، وآثارٍ رائعةٍ من الماضي، لا تحوز إعجابي وإن من وجهة نظرٍ سياحيَّة، فاهتماماتي ضئيلةٌ بما يخصُّ السياحة، بأنفٍ محشورٍ في دليلٍ من إصدار وكالة تورينغ كلوب. واعتمادًا على تلك التجربة من طفولتي المتأخِّرة، لا أجد نموذجًا حقيقيًّا للانغماس في المدن إلَّا هذا: نابولي التي تعصرني وتُشوِّشُ فكري، وأنا راكضةٌ في العاصفة.

ولكن عليَّ أن أخبركما بأنَّ نهاية ذلك الركض هي جوهريَّةٌ أيضًا بالنسبة إليّ. أقصد الهدوء، واستعادة العينَيْن والأذنَيْن، ورؤية المدينة كما لو أنِّي أرسمها من جديدٍ بمخاوفي ومُتعي. أقصد اللجوء إلى الخَيْط الذي يُعيد وصل الأماكن التي فكَّكتها العواطف، ولا يسمح بالضياع فحسب، بل في التحكُّم بهذا الضياع.

وقد كرَّسَ فالتر بنيامين لهذا الموضوع فقرةً أحبُّها كثيرًا، وأجد فيها منذ أعوامٍ كلَّ ما يلزمني: «النزول إلى حيث

الأمَّهات[1] في منطقةٍ مدينيَّةٍ تتجوَّل فيها عينا طفل، المدينة ـ المتاهة، دور الحبّ، المربِّية المزعجة، وحتى المطر المتساقط على الطفولة». أحيل إلى الفصل الافتتاحيِّ من «طفولةٍ برلينيَّةٍ في مطلع القرن العشرين» بعنوان «منتزه تيرغارتن».

ومن غير المجدي الآن أن أتحدَّث عن نظرة بنيامين، نظرةٍ خارقةٍ من مقلتَيْن تُشكِّلان حدقةً بسطحٍ كرويٍّ متكامل، لذا لا تُبصِران أمامهما فحسب، ولا خارجهما فحسب، ولا الآتي الذي يتجهَّز فحسب، بل تُبصِران أمامهما ووراءهما معًا، خارجهما وداخلهما معًا، الآتي والماضي والحاضر معًا، من دون تسلسلٍ تدريجيّ. إنَّما أودُّ أن أشير لكما بالأحرى إلى فاتحة الفصل الرائعة: «ألَّا تجد طريقك في مدينةٍ ما لا يعني الكثير. أمَّا أن تتوه في مدينةٍ مثلما يتوه المرء في غابة، فذلك يحتاج إلى تدريب»[2].

التدرُّب على الضياع في المدينة، بالضبط: أن تسمع أسماء الشوارع مثل قرقعة أغصانٍ جافَّة، مثل أوديةٍ جبليَّةٍ تُقطِّعُ ساعات اليوم. يصف بنيامين هذه الظاهرة بكتابةٍ غير نمطيَّة، كتابةٍ على

(1) مقتبسةٌ من مسرحيَّة الشاعر الألمانيِّ غوته، «فاوست»، حيث يحضُّه مفستوفيلس على الهبوط لملاقاة الإلٰهات اللواتي يستوين على عروشهنَّ خارج المكان وخارج الزمان. إنَّهنَّ الأمَّهات حيث لا طريق إلى مسكنهنَّ إلَّا بالحفر إلى أعمق الأعماق، واتِّباع اللامطروق وما لا ينبغي سلوكه، للوصول إلى غير المسموح به. ثم يُسلِّمُهُ مفتاحًا ويقول له إنَّه سيدلُّهُ على الموضع الصحيح، وسيقوده إلى الأمَّهات إذا اتَّبعَهُ. (بتصرُّف عن ترجمة د. عبد الرحمٰن بدوي، دار المدى). (المترجم)

(2) ترجمة أحمد فاروق، فالتر بنيامين، «طفولةٌ برلينيَّةٌ في مطلع القرن العشرين»، مشروع كلمة، أبو ظبي، 2014. (المترجم)

شكل دوَّامةٍ تحاول الوصول إلى ***ما يصعب قوله***، إلى ما يوجد في القاع وبالكاد يتراءى. متى تصبح المدينةُ مدينةَ الضلال؟ أين تبدأ المتاهة؟ ومتى نتدرَّبُ على فنِّ الضياع؟ يتابع بنيامين: «لقد تعلَّمتُ هذا الفنَّ متأخِّرًا، وقد حقَّقَ ذلك حلمًا كانت آثارُهُ الأولى متاهاتٍ على أوراق النشَّاف في كرَّاساتي. لا، ليست الأولى، فقبلها كان ثمَّة أثرٌ دامَ أكثر من غيره. كانت الطريق إلى هذه المتاهة، التي لم تفتقر إلى آريان تخصُّها، تمرُّ عبر جسر بندلر، الذي كان تقوُّسُهُ اللطيف هو أوَّل تلَّةٍ بالنسبة لي»[1].

جميلةٌ هذه السرعة الدوَّاميَّة في الكتابة، وهذا الرجوع إلى آثار حبرٍ على أوراق النشَّاف الواقعة في الطفولة، ببضعة أسطر، بحثًا عن المتاهة الأوَّليَّة. هل خلَّفَت زخرفاتُ الحبر تلك تكهُّنَ فنِّ الضياع في المدينة؟ لا، الدوَّامةُ تسحب إلى القاع، هناك ***ماضٍ قبلها***، ماضٍ يقع قبل الآثار على أوراق النشَّاف. ينبغي الرجوع. المتاهة المدينيَّة الأوَّليَّة هي الطفولة، هي المتاهة التي يتجوَّلُ فيها بنيامين الطفل على شكل منتزهٍ لحديقة حيواناتٍ ببرلين. تلك الزاوية الأكثر غرابة، حيث «كان معسكر آريان تلك التي خبِرتُ في قربها، وللمرَّة الأولى، شيئًا لم أعرف له اسمًا إلَّا لاحقًا؛ إنَّه الحبّ. للأسف، تظهر «الآنسة» عند نبع الحديقة، وتلقي عليه بظلِّها البارد. وهكذا كانت تلك الحديقة، التي كانت

---

(1) المصدر ذاته. ويُوضح المترجم أحمد فاروق، في حاشيته، أنَّ المقصود بآريان هو «خيط آريان» الشهير في الميثولوجيا الإغريقيَّة، للخروج من المتاهة، والإفلات من وحش المينوتاوروس. وهذا ما يتناسب مع الخَيْط المُوجِّه الذي ذكرته فيرّانتي في بداية حديثها عن المدن. (المترجم)

تبدو مفتوحةً للأطفال أكثر من أيَّة حديقةٍ أخرى، مشوَّهة في نظري بفعل صعوباتٍ وتعقيدات»[1].

تقع المتاهة الأوَّليَّة في مسار نظرة الطفل الذي يستكشف اللغز خارج المنزل، بعيدًا عن آلهته الأوصياء، ويصادف الحبَّ للمرَّة الأولى. ويختبر بنيامين الطفل ***الصعوبات والتعقيدات*** عندما تلقي المربِّية ظلَّها البارد على آريان خاصَّته (لا وجود للمدينة ـ المتاهة بلا باسيفاي التي تنجب الوحش ـ المينوتاوروس، وبلا آريان والحبّ)، فتُشوِّشُ ظهورها. سيحلم بنيامين الراشد دومًا بذلك الضياع الذي بدأ بعبور جسر بندلر، وسيبحث عن الخَيْط ليعودَ إلى التجربة ويُحوِّرَها إلى فنٍّ معقول، يسهل تعلُّمه.

لا نعلم شيئًا، بطبيعة الحال، عن آريان بنيامين، فهو لا يتحدَّث عنها، إنَّما عن طفولة ثيسيوس برلينيٍّ صغير. ومن الطبيعيِّ أن يكون الأمر كذلك. وبالنسبة إليّ، سيبقى ذلك الظهور الطفيف للطفلة خالدًا، الذي حُجِبَ على الفور بظلٍّ باردٍ لامرأةٍ أخرى، المربِّية ـ الأمّ ـ الوحش. وإذا كان ثيسيوس عالقًا في عجزه عن التوجُّه، فآريان الصغيرة هي التي تحفظ فنَّ الضلال، وهي التي تملك الخَيْط الضامن للتحكُّم بالضياع. لقد أحببتُ تلك الأسطورة كثيرًا، مذ كنتُ صغيرة. ولا أستبعد أنَّني فكَّرتُ بآريان، في ذلك اليوم، بنابولي، تحت العاصفة، ولا أستبعد أنَّني فكَّرتُ بها بعدئذٍ بأعوامٍ طويلة، عندما ألَّفتُ حكاية ديليا التي تتسكَّعُ في المدينة وتتوه في طفولتها في الآن ذاته. عندما كنتُ مراهقةً وتلميذةً في

(1) المصدر ذاته. (المترجم)

الثانويَّة، مثابرةً وسارحة، غالبًا ما حلمتُ بأنِّي أرشد يد ثيسيوس في مقتل الوحش قريبي، ومن ثَم أنقذ حياة البطل، وأهجر من أجله المدينة ـ السجن وعائلتي المقيتة، وأسافر عبر البحر نحو مدينةٍ أخرى، وأكتشف أنَّه يخفي نكرانًا للمعروف خلف مظهر الفتى الشاطر ذي الشعر المجعَّد، وأكسب في النهاية فرحًا انتقاميًّا وجامحًا، وضياعًا رفقة ديونيسيس، ضياعًا رغبتُ فيه بعمر الخمسة عشر عامًا، أكثر ممَّا رغبتُ فيه حقًّا عندما بتُّ راشدة.

تحتوي الأساطير دائمًا على ما يُسبِّبُ الارتباك. فقبل أعوام، وكنتُ كبيرةً وواعية، عدتُ إلى نابولي لبضعة أشهر، لحلِّ إشكاليَّاتٍ شخصيَّة. مشيتُ ثانيةً في كثيرٍ من الدروب التي قطعتُها في صغري، بما فيها ذلك الذي مشيتُهُ مع شقيقتي تحت المطر. اكتشفتُ الألم الناجم عن ذلك الركض الشاقِّ من جديد، والانطباع السيِّئ حيال مدينةٍ هي لي وليست لأحدٍ سواي، معاديةٍ ومغوية، كنتُ قد تملَّكتُها للمرَّة الأولى في ذلك اليوم البعيد تمامًا. عاودتني صورة المتاهة باعتبارها مكانًا كغيره، مكانًا مألوفًا أيضًا، لكنَّه يرتبك معك على حين غرَّة، تحت وطأة عاطفةٍ قويَّة. تدبَّرتُ كتبًا (بما فيها كتاب «الأساطير الإغريقيَّة» المغري والفوضويِّ لروبرت جريفز). أردتُ أن أرى ما إذا كانت الأسطورة تساعدني على أن أروي ـ بالتباعد عنها ـ حكاية معاناة، هرب، غرامٍ وهجران؛ ليس الهجران الذي اختبرتْهُ أولغا، فهذا سيحين بعد ذلك بوقتٍ طويل، عندما أدركتُ أنَّ الكتابة الجيِّدة تستوجب منَّا أن نخالف ما توصينا به الكتب التعليميَّة: الاقتراب، تقليص المسافات أكثر فأكثر، إلغاؤها، الإحساس

بعروق الأجساد الحيَّة النابضة في الصفحة.

تأثَّرتُ بتنويعةٍ على مغامرة آريان، وهي حكاية تلك الفتاة الكريتيَّة، التي كانت حاملًا وقد أنهكها دوار البحر، فأنزلها ثيسيوس في أماثونت خوفًا عليها من أن تجهض. وما لبثت الفتاة أن وطئت قدمُها اليابسة، حتى أرغِمَ أسطولُ البطلِ على العودة إلى عرض البحر، بسبب هبوب رياحٍ عاتية. فأُصيبت آريان بالإحباط، وكانت موشكةً على المخاض، تعاني هجر حبيبها. فتتدخَّل نساء أماثونت عندئذ، ويتناوبن على كتابة رسائل حبٍّ لها، ويتظاهرن بأنَّها مُرسَلةٌ من جانب ثيسيوس، وذلك لمواساتها. وتدوم الكذبة إلى أن تموت آريان بالمخاض.

عملتُ على هذه الحكاية قليلًا، خلال تلك الأشهر في نابولي. وابتكرتُ بأدقِّ التفاصيل ما يُشبه مدينةً من مقاطعة كامبانيا، مدينةً معاصرة، تُشبه أماثونت، من حيث إنَّها تبدو ضيعةً صغيرة، ولكنْ على سواحل أمالفي. وأردتُها أن تكون مدينة الصداقة والتضامن النسويّ، وهذا لا ينفي أن تكون حرَّةً في الأفكار والصراعات. تصوَّرتُ مجتمعًا من نساء عصرنا الراهن يكتبن لآريان المعاصرة، الأجنبيَّة المهجورة، رسائلَ حبٍّ بهدف المواساة، ويُنسِبنها إلى حبيبها الخائن. كنتُ أتطلَّعُ كثيرًا لإمكانيَّة الكتابة عن كيف تحلم النساء بأن يَكُنَّ محبوبات، لذا ركَّزتُ على أربع نقاطٍ مُحدَّدة: المجهودُ النسويُّ للدخول في عقل الرجل وكلامه، تعاونُ النساء ـ عملٌ جماعيٌّ منسجمٌ بحقّ ـ لمحاكاة تكوينٍ ذكريٍّ نفسيًّا ولغويًّا، تبادلُ التساؤلات فيما بينهنّ، في الاتِّجاه المقابل، للاستقاء من وجدانهنَّ ما يُفضِّلن سماعه من

رجلٍ عاشق، وأخيرًا البحثُ الذي يتَّخذ صورة اعتراف عمَّا يمكنهنَّ قوله لآريان المحبَطَة، في حال أنَّهنَّ أُغرِمنَ بها بجنون، مثلما حدث لبعضهنَّ بين ألف تناقضٍ وتناقض.

أتذكَّرُ أنَّني كنتُ أحبُّ تخيُّلَ النقاش المحتدم الذي يسبق كتابة الرسائل. ولكن عندما بدأتُ أؤلِّفُها فعلًا، تعقَّدَت الأشياء، وبدت لي في النهاية جهدًا بلا طائل. كتبتُ رسالتَيْن ثم توقَّفتُ. كانت البنية ضعيفةً بطبيعة الحال، فالرسائل كانت تميل إلى رسم ملامح رجلٍ نموذجيٍّ لم تكن أيَّة نسخةٍ من آريان لتُصدِّقَهُ، على الرَّغم من مواجع الهجران، ولا سيَّما في زماننا الحاليّ. كما أنَّ المدينة مثاليَّة، والمجتمع النسويَّ فيها، على الرَّغم من حيويَّته، كان يبدو طافحًا بالمشاعر الطيِّبة، فهو مُصطَنعٌ بالضرورة. كلَّا، حتى لو كانت المدينة رازحةً تحت هيمنةٍ نسويَّة، فلا يمكننا، ولا ينبغي لنا، أن نكتب عنها إلَّا مثلما نكتب عن المدينة ـ المتاهة، عن أماكن عواطفنا المعقَّدة والمتضاربة، حيث يتربَّصُ بنا الوحش، وحيث من الخطورة أن نضيع قبل أن نتدرَّبَ على فنِّ الضياع مسبقًا.

المشكلة ـ وهنا سأتوسَّعُ قليلًا خارج موضوع سؤالكما ـ هي أنَّنا نبذل جهدًا في تصوُّر شكل المدينة التي من الممكن للنساء أن يبنينها، وأن يسعين لجعلها على صورتهنَّ وشاكلتهنّ. فما الصورة النموذجيَّة؟ وبأيِّ ملامح نسويَّةٍ تتشبَّه؟ المدينة، بالنسبة إلى النساء، بحسب معرفتي عنها، هي دائمًا ملكٌ للآخرين، حتى لو كانت مسقط رأسهنّ. وصحيحٌ أنَّ هنالك وجاهاتٍ نسائيَّةً تشارك على نحوٍ فاعل، منذ مدَّة، في إدارة المدن، إلَّا أنَّ هذا مشروطٌ بعدم الاستيلاء عليها، الآن، فورًا، والتجرُّؤ على إعادة خلقها حقًّا.

ومَن سوَّلت لها نفسها ذلك خرجت مستاءة، وخلَّفَت وراءها أثرًا لخطبةٍ مريرة، أو تبنَّت خطابًا يتماشى مع السياسة الشائعة.

ولا يخفى على أحدٍ أنَّ المدينة النسويَّة بعيدة المنال، وما زالت تفتقر إلى كلماتها الأصيلة. وللبحث عنها يجدر بنا تجاوز زخرفات حبرنا على ورق النشَّاف، لندخل في متاهة طفولتنا، في ***الفرانتوماليا*** المسجونة في ماضينا الحديث والقديم. وهذه مهمَّةٌ صعبة، إذ إنَّ البطلات الأسطوريَّات أنفسهنَّ منعزلاتٌ في العموم، شخصيَّاتٌ فردانيَّةٌ بلا انتماء، يبحثن عن سيادتهنَّ المحدودة والسليبة. ولكن ما إن يحصلن عليها يدفعن ثمنها الباهظ: العار، وحياتهنّ. وغالبًا ما يُنفِّذنَ أفعالًا تعصي النظامَ الذكريّ، ويتمرَّدن أحيانًا على قوانين المدينة مسقط رأسهنّ. ومن النادر أن يؤسِّسن مدينةً لهنّ. حدث لمرَّةٍ واحدةٍ فحسب، على ما أذكر في هذه اللحظة، أنَّ امرأةً قرَّرت تأسيس مدينتها وتولِّي بناءها، لتكون «المرأة القائدة»[1]. إنَّها ديدون طبعًا، لكنِّي بقيتُ لوقتٍ طويلٍ لا أستحسن شخصيَّتها كلِّيًّا.

أغضبني انتحارها حين كنتُ صغيرة. وحين كنتُ في الثانويَّة أبهرتني حكايتها، لا لما يرويه فيرجيل بالتفصيل، بل لما يُلمِعُ إليه بالكاد: قصَّة الدم الذي كانت هذه المرأة تحمله على عاتقها، شقيقها الذي قتل زوجها، هروبها من صور، إثبات قدراتها في إفريقيا، الطريقة التي بها حصلت على الأرض التي ستؤسِّسُ عليها، بالتعاون مع شقيقتها، مدينةً جديدة. كنتُ في تلك الفترة

(1) باللاتينيّة في الأصل: «dux femina facti». مقتبسةٌ من إنيادة فرجيل. (المترجم)

أحبُّ النساء الهاربات. وبالنسبة إلى ديدون، كان عندي إيحاءاتٌ منزليَّةٌ جاهزةٌ تُجسِّدُها. وهنا لا بدَّ لي أن أخبركما بأنَّ أمِّي عملت خيَّاطةً لفترةٍ طويلةٍ من حياتها، وكان لهذا أهمِّيَّةٌ عندي. كانت بالإبرة والخيط والمقصِّ تستطيع فعل كلِّ شيء. تستلم ملابس قديمة، لتصنع منها ملابس جديدة. تُخيِّطُ وتفتق وتُوسِّعُ وتُضيِّقُ وتخفي الشقوق بترقيعاتٍ ملائمةٍ للغاية. وبما أنِّي نشأتُ وسط حالة القصِّ والتخييط تلك، وجدتُ خدعةَ ديدون لملك الجيتول مقنعة. قال لها يارباس بازدراء: «سأمنحكِ أرضًا بقدر ما يُطوِّقها جلد ثور». قليل، قليلٌ جدًّا، إساءةٌ متهكِّمةٌ معتادةٌ لدى الذكور. ولعلَّ الملك ـ وكنتُ واثقةً من هذا، فليس من العبث أنَّه ابن آمون ـ كان قد فكَّرَ بأنَّ جلد الثور، حتى لو قُطِّعَ إلى شرائط، لن يستطيع تطويق أرضٍ كافيةٍ لبناء مدينةٍ فوقها. لكنِّي رأيتُ ديدون الشقراء في وضعيَّة أمِّي تمامًا وهي تعمل: جميلة، شعرها فاحم السواد مُسرَّحٌ بعناية، ويدَيْها البارعتَيْن الموسومتَيْن بجروح الإبرة أو المقصّ، وأدركتُ أنَّ القصَّة معقولة. انهمكت ديدون طيلة الليل (ففي الليل تُنفَّذُ الفعائلُ المصيريَّة) في إحالة جلد الحيوان إلى شرائط دقيقةٍ بالكاد تراها العين. ثم خاطتها معًا بحيث لا يمكن إبصار الدرزة، فصنعت بذلك ما يشبه خيط آريان الطويل، لفافةً من جلدٍ حيوانيٍّ تُطوِّقُ عند مدِّها قطعةَ أرضٍ واسعةً من إفريقيا، فترسم بالنتيجة حدود المدينة الجديدة. وقد بدا لي صنيعها هذا حقيقيًّا، وأثَّرَ في عواطفي.

بل حتى في الجامعة، بعدها بسنوات، لم تعجبني شخصيَّة ديدون بكامل جوانبها. كنتُ أُفضِّلُ المرأة التي تترأسُ مشروعًا

كبيرًا، المرأة التي تتولّى إدارة بناء أسوارٍ هائلةٍ تُحصِّنُ قلعة قرطاج الجديدة. وتأثَّرتُ على وجه التحديد بأنَّ فيرجيل أدخلها إلى المشهد تمامًا عندما كان إينياس الورع يتأمَّل ـ داخل المعبد المكرَّس للإلهة جونو ـ منحوتةً غائرةً تُصوِّرُ بينتيسيليا المحاربة غاضبةً ومنغمسةً في القتال في المعركة. ولطالما صدمتني الحكاياتُ التي تُدرِجُ في مشهدٍ سعيدٍ إشارةً متواريةً إلى مستقبلٍ متزعزع، فتقطع أنفاسَ القارئ بطيفٍ يوحي بانقلابٍ مباغتٍ للأقدار. أدَّت ديدون ظهورها الأوَّل الرائع، محاطةً بعددٍ من الشبَّان المتودِّدين، نشيطةً وحريصةً على تنظيم سير الأشغال في المدينة. ولئن كنتُ طالبةً وقارئةً ومترجمةً تعلم جيِّدًا ما الذي كان سوف يقع، شعرتُ بالألم عند كلِّ كلمةٍ بدءًا من تلك اللحظة: كان يؤسفني أنَّ تلك المرأة، وهي في أوج يقظتها، سوف تلقى هلاكها بسبب حبٍّ حانق، وسوف تتحوَّلُ من امرأةٍ فَرِحَة ـ تُناسِبُها هذه الصفة ـ إلى امرأةٍ ساخطةٍ على غرار النموذج النسويِّ الآخر الخاسر (بينتيسيليا الغاضبة). كان ذلك يؤسفني من أجلها ومن أجل المدينة، التي كانت تنهض واعدة.

ثم أُعجِبتُ بكافَّة تفاصيل شخصيَّة ديدون فجأة، عندما أعدتُ قراءة أشعار فيرجيل لأستعين بها على تأليف حكاية أولغا. ولا بدَّ أن أضيف أنَّني أُعجِبتُ بشخصيَّة إينياس كذلك، وأنَّ تقواه المضجرة لم تعد تبدو لي مُختَلَقة؛ فالرجال المؤدَّبون في هذا العصر يشبهونه بعض الشيء أيضًا، ويتميَّزون بهذه التقوى الضارية والمتردِّدة. بتُّ أشعر بأنَّ سير القصَّة حقيقيٌّ ومؤلم، وأنَّ استنكاري لها إبَّان المراهقة لم يظهر ثانية. إلَّا أنَّ ما صدمني بحقٍّ

هو استخدام فيرجيل لمفهوم المدينة. قرطاج ليست خلفيَّة، ليست منظرًا مدينيًّا تدور فيه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيَّات. قرطاج تُمثِّلُ الشيء الذي لم يتشكَّل بعد، لكنَّه في طور النشوء، مادَّةً قيد التنفيذ، صخرةً تزلزلها تحرُّكاتُ الشخصيَّتَيْن الوجدانيَّة، مرَّةً تلو مرَّة. وليس من العبث أنَّ إينياس، قبل أن يُعجَبَ بديدون الجميلة، يُعجَبُ بعمليَّة البناء العمرانيّ، ونهوض الأسوار، وتشييد القلعة، وتأسيس الميناء، وإنشاء المسرح، ورفع الأعمدة. وأوَّلُ تعليقٍ يدلو به يشبه الآهة: «يا لأهل صور ما أحسن حظَّهم، فأسوارهم ناهضة!». يضع في تلك الأسوار إحساسه بأنَّه من البناة الجدد، فهي تحتضن في الوقت نفسه ذاكرةَ الوطن المنكوب بالحديد والنار، والأملَ ـ المسجَّى بالشوق ـ بمدينة المستقبل، ورغبةَ المترحِّل في الإقامة بمركز المدينة الأجنبيَّة، والتي تُعدُّ من ناحيةٍ أخرى المدينة ـ المرأة الجميلة التي يجدر به ضمُّها إليه.

هكذا هي المدن: حجارةٌ تعمل عواطفُنا وأمنياتُنا على جعلها حيَّةً في وقتٍ مُعيَّن. يتَّضحُ هذا على نحوٍ جليٍّ في العلاقة ما بين قرطاج وديدون؛ فأعمال البناء تسير بقيادة هذه المرأة الهاربة من الرعب في صور، وهذه مدينةٌ أخرى ألحقت بها ضررًا طويلًا، مدينةٌ حيث سفك شقيقُها دمَ زوجها، فتسمَّمتْ كلُّ مشاعرها إلى الأبد بالرغبة في القتل. لا تريد الملكة تكرار تجربة صور، فتُنظِّمُ المشروعَ العمرانيَّ العظيم بناءً على الحقِّ والعدالة. تُحسِنُ وفادةَ الأجنبيِّ المنفيّ، وتحرص على أن يُخلِّدَ الفنُّ على جدران معبد جونو إلٰهة الزواج والمخاض، أهوالَ الحرب والقتل، بمثابة تذكار. وعلاوةً على ذلك كلِّه، فهي امرأةٌ في أوج تألُّقها، وهذا

ما تؤكِّده كثرة الشبَّان المحتشدين حولها. ومن البديهيّ أنَّ قرطاج، بقيادتها، رغم الصعاب المتعدِّدة، لن تكتملَ بصفتها سياجًا للوحش، إنَّما مدينةً للحبّ.

ثم يستعر الهوى، يمتصُّ كلَّ طاقتها، ويتحوَّلُ إلى غرامٍ مجنون. وتتأثَّر المدينة على الفور بهذا. تتوقَّفُ كلُّ الإنشاءات التي كان قد بدأ العمل عليها، وتنقطع الأشغال. وعلى غرار ديدون، تنتظر الحجارةُ أن يُبَتَّ بمصيرها. لو كان للحبِّ بينها وبين إينياس أن يكتملَ بسعادةٍ وبهجةٍ واستقرار، لاستمدَّت قرطاج منه القوَّة، واستُؤنِفَ البناء، واكتسب الحجرُ مشاعر إيجابيَّةً من البشر الذي يمنحونه شكلًا. غير أنَّ إينياس يهجر المرأة، فتتحوَّلُ ديدون من فَرِحَةٍ إلى غاضبة. يقترن الماضي بالمستقبل، وتصل صور إلى قرطاج افتراضيًّا، وتغدو كلُّ الطرقات متاهة، مكانًا موحشًا للضياع فيه بلا تدريبٍ سابق، فتجد ديدون أنَّ الدم الذي خلَّفته وراءها يعود ليُلطِّخَ المدينة الجديدة. ينتهي زمن عدم الاكتمال، وتُتوِّجُ كلماتُ ديدون المحتضَرة مدينةَ قرطاج باعتبارها مدينة الحقد والانتقام. حتى إنَّ اللعنة القصوى التي تُطلِقها المرأة تستبعد فرضيَّة المدينة العادلة نهائيًّا: «لا محبَّة بين الشعوب، ولا مواثيق»[1]. هذه صيحتُها الرهيبة.

هذه هي عاقبة الضياع في المتاهة المدينيَّة من دون تدريب، من دون خَيْط: **لا حبّ، *لا معاهدات***. وإنَّ الرابطَ الفيرجيليَّ ما

---

(1) باللاتينيَّة في الأصل: «nullus amor populis nec foedera sunto». مقتبسةٌ من إنيادة فرجيل. (المترجم)

بين الحبِّ وتأسيس التعايش الحضاريِّ مهمٌّ للغاية. ومن جهةٍ أخرى، صحيحٌ أنَّ الحروب بين روما وقرطاج قامت على دوافع اقتصاديَّةٍ وسياسيَّة، لا على هجران إينياس لديدون، أو على غياب الحبِّ الذي *ليس سوى* سببٍ شعريّ. ولكن لماذا ليس سوى؟ أنا ـ مثل كلِّ الذين يهوون الأدب ـ أعتقد أنَّ الأسباب الشعريَّة هي أبلغ من الأسباب السياسيَّة والاقتصاديَّة بكثير، بل إنَّها تتناول لبَّ الأسباب السياسيَّة والاقتصاديَّة. وإنَّني من أولئك الذين يرون أنَّ نفيَ الحبِّ من المدن هو الذي يُفسِحَ المجال لتغليب الذرائع الاقتصاديَّة والسياسيَّة. وما دام أنَّه ليس هناك ثقافةٌ سائدةٌ تُعنى بالحبّ ـ أعني التضامن، الاحترام، النزوع نحو حياةٍ كريمةٍ للجميع، باختصار: الترياق اللازم لمعالجة فورات الغضب، واستسهال المناداة بسحق الأعداء ـ فإنَّ واقعيَّةَ الحديد والنار ستجعل معاهدات التعايش هشَّةً على الدوام، وستحيلها إلى هُدَنٍ لالتقاط الأنفاس، واستعادة السلاح، والهوس بتسوية كلِّ شيءٍ بالأرض.

لا محبَّة بين الشعوب، إذًا لا مواثيق: الأمران مترابطان ارتباطًا وثيقًا. بيتُ شعرٍ واحدٌ يُبيِّنُ بشكلٍ أفضل من ألف قراءةٍ مضنية. ولا داعي للعجب من ذلك؛ فكُتَّابُ الحكايات يعلمون جيِّدًا أنَّ الأسباب الشعريَّة ليست عثًّا ذا أجنحةٍ شفَّافة، بل إنَّ لها لحمًا ودمًا، وأهواء وأحاسيس مُعقَّدة: الشعر هو النبش في الأحشاء بحركاتٍ لا يمكن توقُّعُها أبدًا. ديدون تغذَّت على العَرَق واللعاب، لا على طبقة الكراميل التي تعلو حلوى الكريمبوليه، فهي قادرةٌ على لعن الشخص الذي ما زالت تحبُّه، قادرةٌ على قتل

نفسها بالسيف الذي أهداه لها حبيبُها.

قلتُ إنَّني في طفولتي كنتُ أكره ذلك الانتحار. كنتُ أرى أنَّ النساء، إذا دخلن المتاهات، ينبغي لهنَّ الاعتماد على الخَيْط السحريّ، للتحكُّم بالضياع. وما زلتُ حتى الآن على يقينٍ بأنَّ خطأ أيِّ مدينةٍ جديدةٍ يكمن في جذورها، أي في ادِّعائها بأنَّها مدينة الحبِّ رغم أنَّها لا تتوافر على متاهات، ولا صعوباتٍ أو تشابكات، ولا فسحةٍ للمرح، ولا غضبٍ كامن. بل حتى المدينة النسويَّة المفترَضة، المستقبل الذي سيُحرِّرُ الماضي، قد ينوبها عجزٌ في تصفية الحسابات مع نفسها حتى العمق. تجنُّبُ فظائع النساء، والاقتصارُ على تصوُّرنا بأنَّنا كائناتٌ حيَّةٌ ذات مشاعر طيِّبة، مُعلِّماتٌ لبيباتٌ في اللطافة. هذه طريقٌ مختصرة. قد تكون مفيدةً في استنهاض الهمم، والنضوج في مجال السياسة، لكنَّ مَن يعمل في الأدب يتعيَّن عليه أن يكشف عن العدوانيَّة والكراهية والغضب، إضافةً إلى المشاعر النبيلة. هذه هي وظيفته، عليه أن يتعمَّقَ فيها، وأن يرويها من قرب، وأن يشعر بأنَّها موجودة، سواء أكان إينياس أم لا، سواء أكان ثيسيوس أم لا.

لا أحبُّ أن أعتبر، مثلما يحدث غالبًا، أنَّ التصرُّفات الرهيبة التي ترتكبها البطلات الأسطوريَّات ليست سوى ثمرةٍ من عمليَّة احتيالٍ يُنفِّذُها الرجال، أو ثمرة مؤامرةٍ بطريركيَّة: كأنَّنا في نهاية المطاف ننتقص من إنسانيَّة النساء، وهذا ليس جيِّدًا. إنَّما ينبغي أن نتعلَّمَ التحدُّثَ باعتزازٍ عن تعقُّدنا، وعمَّا يقوله هذا عن انتمائنا المدنيّ، في الفرح وفي الغضب. ومن أجل هذا يجب أن نتعلَّمَ فنَّ الضياع في الصعوبات والتشابكات، إذ لا وجود لآريان ما لم

تزرع في مكانٍ ما حبًّا مقلقًا، صورة الأمِّ المحبوبة، التي تضع للعالم رغم ذلك دمى مُنتَحِرة، ووحوشًا كالمينوتاوروس.

أن نصغي إلى أنفسنا، أن نرى أنفسنا. إنَّنا في متاهات المدن نطالب بلا خوفٍ بدفن شقيقٍ أحيانًا، ونتعاون أحيانًا لقتل أخٍ غير شقيق، ومن ثم نهرب مع القاتل. وفي بعض الأحيانٍ نقتل أبناءنا. وغالبًا ما نتلفَّظُ بلعناتٍ رهيبة، قبل أن نسقط نحن النساءُ أنفسُنا ضحايا للغضب. إنَّ قصَّة قرطاج الفيرجيليَّة تكشف على نحوٍ فعَّالٍ كم تحيا المدينة على مشاعر مُواطِناتها. وتكشف أيضًا عمَّا يقع عندما يكون الحبُّ ـ خيطُ الضياع والاهتداء ـ محظورًا، فتغدو الأنفاسُ نيرانًا، وتنهار معاهدةُ التعايش المدنيّ.

هذا يكفي. ما يهمُّ هو المحاولة تلو المحاولة لتخييط محيط المدينة بالخَيْط والإبرة. عندما كنتُ طالبةً مثابرة، لم أكن أملُّ من الأمسيات الشتويَّة التي أُكرِّسُها لقراءة ملحمة الإنيادة. كان من الجميل أن أرى الملكة مُتربِّعةً على عرشها، تدير شؤون البناء العظيم على قدم المساواة، فهذه فرصةٌ نادرةٌ لأحلم بأنِّي مُشيِّدةُ مدينة. وكنتُ أبحث عن نهاياتٍ مختلفةٍ عن تلك التي تجعلها تغرس في صدرها السيفَ المهدى من إينياس. كنتُ أتخيَّلُ أنَّها تطرد كلَّ أسباب الغضب، وتعثر على الحبِّ من جديد، وتتعلَّم فنَّ دخول الضياع والخروج منه. وكنتُ أنهض من حينٍ لآخر وأتَّجهُ إلى النافذة، إذ تمنعني قدماي المتجمِّدتان من مواصلة الدراسة. نابولي، في خيالي، مدينةٌ باردةٌ تحت وطأة العاصفة.

أعلم أنِّي قد أُبالِغ، ولكنْ لكي يتسنَّى لي أن أُحدِّثكما عن الألبسة والمكياج، بناءً على طلبكما، فلا بدَّ أن تتحمَّلا أن أروي لكما شيئًا آخر عن أمِّي.

بدأت أمِّي ممارسة مهنة الخياطة ـ بالنسبة إليَّ بطبيعة الحال ـ في محلَّات الأقمشة. كنتُ أحبُّ كثيرًا أن أرافقها، وأنظر مفتونةً إلى البائع ـ أو صاحب المحلِّ نفسه ما لم يكن لديه باعة ـ وهو يتحرَّكُ بما يشبه البهجة. كان يسحب عن الرفوف أقمشةً مُرتَّبةً بأشكالٍ مستطيلة، وقبل أن يجعلها تلامس المصطبة يفردها على شكل موجاتٍ باتِّجاه أمِّي، فينتفض القماش ويتقافز ويلتفُّ بسرعةٍ حول نفسه، كأنَّه كائنٌ حيّ. وكانت أمِّي تتلمَّسُ النسيجَ إذ تفركُ طرفه بإبهامها وسبَّابتها، وتُحدِّقُ إلى الأمام، كما لو أنَّ عدم توجيه النظر إلى القماش يُعزِّزُ حساسيَّة الأصابع. كنتُ أشمُّ رائحة النسيج الجديد، رائحةً لاذعةً تكون في المجمل راكدةً في المحلّ، إلَّا أنَّ انبساط القماشة السريع يجعلها تلفح وجهي مباشرة. كنتُ بجانب أمِّي، رأسي تصل إلى خصرها، وفستانها بالكاد يلامسني. أنظر إلى الأقمشة المتراكمة على المصطبة، وأشعر بأنَّها تختار القماشة الأنسب لتمارس عليها سحرها. سحرٌ أعرفه حقَّ المعرفة، لكنَّه كان يفتنني عمومًا، ودائمًا. كان الطبشور سيمرُّ على القماشة الجديدة التي تشتريها، وسيقطعُها المقصّ، وستمتلئ الأرض بأوصالٍ ممزَّقةٍ منها. وكانت أمِّي ستمنح القماشة شكلًا، بالاستعانة بالدبابيس والإبرة والخيط، وهذا الشكلُ سيناسب جسدًا ما: كانت قادرةً على صنع أجسادٍ

من النسيج. وكانت رائحة القماش الجديد ستنتشر للمرَّة الأخيرة، بعطرٍ مُستَغَرب، جامح، ومن ثَم ستستأنس في بيتنا، إلى أن تزول.

كان هذا ما يحدث دائمًا. حتى فستانها نفسه الذي كانت ترتديه، والذي كان يفوح برائحتها، أذكر بدقَّةٍ أنَّه كان بدوره قماشةً في المحلّ. عندما قرَّرت شراءه، أبلغت البائع بعدد الأمتار اللازمة بنبرةٍ ودِّيَّة، فبادر البائعُ بحركاتٍ بارعةٍ وخاطفةٍ بحيث انبسطت القماشة على حافَّة المصطبة. تلت هذه الرقصة ضربةٌ دقيقةٌ بالمقصّ، سلخٌ حاسم، ونفثةٌ ثاقبةٌ لمزيدٍ من تلك الرائحة اللاذعة. كنتُ خبيرة، فنُّ الملابس يبدأ من هناك.

أمَّا أين ينتهي، فغالبًا ما كان ينتهي على سرير والدَيّ. أقدمُ ذكرى لديَّ هي لثوبٍ مُنجَزٍ للتوّ ـ هذه الذكرى تبدو لي الأقدم على الأقلّ ـ ثوبٍ أسود، أو ربَّما كحليّ، مُمدَّدٍ على اللحاف الأحمر للسرير الزوجيّ. كانت أمِّي هناك تعرض الأثواب التي كوتها للتوّ، حيث ليس في البيت مكانٌ صالحٌ لتجنيبها سوءَ المعاملة، على حدِّ تعبيرها. وكان ممنوعًا علينا الدخولُ إلى تلك الغرفة إذا كان فيها ألبسةٌ جاهزةٌ للتسليم. إلَّا أنَّني دخلتُ ذات مرَّة، لا أعرف تاريخ ذلك بالضبط، لكنِّي لم أكن طفلةً صغيرةً بالتأكيد. وممَّا لا شكَّ فيه أنِّي كنتُ أمرُّ بمرحلةٍ تراودني فيها هبَّاتُ ريحٍ مفاجئةٌ تضرب ظهري، وأشعر بأطيافٍ خلفي حتى إذا لم يكن في الغرفة أحدٌ غيري. كلُّها ظواهرُ مرعبة، لكنَّها لم تكن تخيفني، لا بل كنتُ سعيدةً لحدوثها، فهكذا يتسنَّى لي أن أرويها لشقيقتَيّ، اللتين كانتا بخلافي تُذعَران منها. فتحتُ الباب وألقيتُ

نظرةً إلى الداخل. كان الثوب مستلقيًا وسط السرير، خصره ضيِّق، كُمَّاهُ متباعدان، وتنُّورته تتَّخذ شكل شبه المنحرِف. لم يحدث شيءٌ عدا أنَّ زفرةً مفاجئةً نفخت الثوب، فسبَّبَت فيه انتفاخًا وجيزًا يُعادِلُ النَّفَس. وبعد ذلك، ظلَّت أهدابُ التنُّورة مُبعثَرة، كأنَّها مرفوعةٌ قليلًا. خشيتُ أن تلقي أمِّي باللائمة عليّ، مثلما تفعل عادةً في أيِّ شأن، فدخلتُ لأُخفِضَ تلك الأهداب. غير أنِّي رفعتُها أكثر بلا أيِّ سببٍ وجيه، ونظرتُ إلى ما تحت الثوب. كان هناك جسد امرأةٍ عارية، بلا ساقَيْن، بلا يدَيْن، بلا رأس، بنفسجيَّة اللون ولكن بلا دماء: جسد مادَّةٍ ليس فيها شرايين. تراجعت، وخرجتُ من الغرفة. أنَّبتني بصراخٍ مرتفع لأنَّها كانت عصبيَّةً أساسًا، عندما اكتشفت أنَّ الثوب كانَ مُبعثَرًا للغاية.

لطالما أحسستُ بأنَّ الألبسة ليست فارغة، وأنَّ البشر غالبًا هم الفارغون، مرميُّون في إحدى الزوايا بحالٍ ميؤوسٍ منها. ارتديتُ ألبسة أمِّي، خلال طفولتي. كنتُ أجد في داخل تلك الملابس نساءً فائقات الجمال، وفي منتهى الرقيّ، لكنَّهنَّ ميتات. فأدخل فيهنّ، وأتلبَّسُهنّ، وأضخُّ الحياة في مغامراتهنّ. كان لجميعهنَّ رائحة أمِّي، وأتخيَّلُ بأنَّ لي أنا أيضًا تلك الرائحة. كُنَّ بلا أزواج، ولكن كان لديهنَّ عشَّاقٌ كثيرون. كنتُ أشعر بمتعهنَّ بكثافة، وكانت أجسادُهنَّ المُغامِرةُ تتحلَّلُ في جسدي. وأمَّا القماش، فما إن يلامس صدري وساقَيّ، يُلهِبُ بطني ومُخيِّلتي. أعرف هذه الأنسجة جيِّدًا، فلقد أقامت طويلًا بين يدَيِّ أمِّي، بين أصابعها، وعلى ساقَيْها.

شهدتُ في طفولتي ولادة تلك الألبسة، قبل أن تكفَّ أمِّي عن الخياطة. لم تُعلِّمني شيئًا من مهنتها، إلَّا خلال مرحلةٍ مُعيَّنةٍ حيث طلبت مساعدتي في تفكيك أحد القوالب، أو حين درَّبتني على درزة توحيد الحوافِّ ودرزة تثبيت الحوافّ، بحسب تعبيرها. لكنَّ مهنتها ظلَّت ماثلةً في عينَيّ، لا سيَّما حركات يدها، وأدواتها. كانت تفتنني وتُقلِقُني، بفتنةٍ ممزوجةٍ ببعضٍ من الرهبة. لم أكن أحبُّ أن أرى القماشة مقصوصة، فالقصُّ يُشعِرُني بالضيق، وكنتُ أنفر من رؤية أوصال النسيج الممزَّقة تتراكم على الأرض تحت الطاولة. وعندما تعلَّمتُ تعبير «قصِّ الثياب على جسد أحدهم» [بمعنى اغتيابه]، سرعان ما شحنتُهُ بهذا الإحساس الغامض الذي رافق طفولتي. هل يتَّخذ القماش شكله تبعًا لضربات المقصِّ على الجسد الحيِّ بغية تغطيته؟ أم إنَّ الجسدَ الحيَّ يتعرَّى تبعًا لضربات المقصّ؟ كنتُ أحار ما بين هاتين الفكرتَيْن الخياليَّتَيْن، وأنظر إلى أمِّي.

نعم، كانت أمِّي تقصُّ الثياب على الأجساد بمعنى الاغتياب، مثلما تفعل ليتشيا ماليبتا في فيلم ماريو مارتونه: كان فعلُ القصِّ والحبك يترافق مع الثرثرة، والابتسامات والضحكات، والأقاويل والحكايات، يترافق مع متعة الحكي بين النسوة، حكاياتٍ عن نساءٍ أخريات، حكايات زبوناتٍ وجارات. وكانت الكلمات في الأثناء تتساقط على النسيج وتتغلغل فيه، وتتجسَّدُ في النساء اللواتي سأتلبَّسهنَّ لاحقًا. السيِّدة كالدارو، على سبيل المثال، زوجة محامٍ. حين كانت تُجرِّبُ فستانها القادم تنزع ثيابها، لتترك في بيتنا رائحةَ مرضٍ حزينة، وتلبسه وهو لا يزال

قيد التخييط، مُثبّتًا بالكاد بالدبابيس وخيوط القالب. وكانت خلال ذلك تحكي عن شؤونها الشخصيَّة وتبكي، وأمِّي تستمع إليها، وأنا أيضًا. كنتُ أضطرب من تلك القصص التي تحكيها السيِّدة كالدارو، وأودُّ أن أغمرها بكلماتٍ تواسيها. وكانت أمِّي تتكفَّلُ بذلك عمومًا، تتدخَّلُ بقصَّةٍ مشابهةٍ من حياتها، أو حادثةٍ مماثلةٍ سمعتْها من إحداهنَّ وتنتهي نهايةً سعيدة. وكانت السيِّدة تصغي ولا تُصدِّق، بل تشكُّ في أنَّ حادثتها ستؤول إلى خاتمةٍ هانئة، فيزداد شعورها بالقهر وتبكي. وحين تنصرف، ويبقى الفستان راقدًا على الطاولة في صالة الطعام، كنتُ أشعر بحاله: مُجرَّحًا وموخوزًا بفعل الدبابيس، بفعلِ كلمات الأسى، بفعل ما تُحدِثُهُ من أثرٍ مقيت، جسدَ امرأةٍ مُعذَّبًا بنوائبه، بلا رأسٍ أو ساقَيْن أو ذراعَيْن أو يدَيْن.

كان فستان السيِّدة كالدارو للحفلات والرقصات، خاطته أمِّي، وفتقتْهُ وأعادت خياطته، وملأته بالدرزات. كنتُ أخشى الإبرة، لكنَّها كانت تعجبني بالقُطَب المنسجمة التي تُخلِّفُها وراءها كالأثر. وكانت أمِّي تخز القماشة بحركةٍ سريعةٍ وماهرة. تظلُّ جالسةً على الكرسيِّ بتركيزٍ شديد، منحنية الظهر، والثوب المراد حياكته على ساقَيْها. وكانت أحيانًا تُشبعُ إلحاحي، فتسمح لي بتجهيز الإبرة. يتوجَّبُ عليَّ حينها أن أُرطِّبَ طرف الخَيْط، بأن أضعه في فمي، ثم أضغط وأبرم الطرفَ المبلَّلَ باللعاب بفمي وشفتَيّ، وأُمرِّرَ الخَيْط أخيرًا في خرم الإبرة. كم كان الأمر جميلًا؛ أن أنجح من المحاولة الأولى، وأنال مديح أمِّي! لكنَّه كان جميلًا حتى عندما تفشل المحاولة، فتستعيد الخيط، تُمرِّرُ

طرفه بين شفتَيْها وتُعيده إليَّ لأُجرِّبَ ثانية. كنتُ في بعض الأحيان أبرم الخيط الرطب بين الإبهام والسبَّابة، لأجعله مشدودًا ومُدبَّبًا كالدبُّوس.

إلَّا أنَّ أكثر ما كان يهمُّني بالفعل هو رشاقة يدَيْها وأصابعها، حين تُمرِّرُ الإبرة والخَيْط في القماش. تنبت الإبرة قليلًا، ثم ينغمس رأسُها في النسيج مُجدَّدًا. كانت طريقتها المتمثِّلة بالوخز والتمرير والتنبيت سريعةً وخبيرة، وتتقدَّمُ بدقَّةٍ تحضرني عند أيَّة عمليَّةٍ ناجحة. ويحزنني أنَّني لم أعد أذكر المفردات التي استخدمتْها في ذلك. ما زلتُ أذكر بالتأكيد حديثها عن الدرزات المتباعدة، الدرزات الخلفيَّة، الدرزات المتسلسلة، الدرزات الإكليليَّة، لكنَّ بقيَّة الكلمات تبدَّدت. لم تشأ أن أحفظها، لأنَّها رغبت في أن أتعلَّمَ أشياء أخرى. وهكذا تبقَّت لي ذكرى يدها على وجه الخصوص، بأظفارها التي لا تنمو، تبدو أنَّها تنحني إلى الأمام. وكانت عروق ظاهر الكفِّ الزرقاء منتفخة، وأناملها خشنة، مُخدَّشةً بالوخزات المتكرِّرة، كأنَّها لم تستعمل الكشتبان يومًا.

سحرني ذلك التخييط أكثر من القصِّ بكثير. فالفنُّ المتحرِّك الذي تتقنه يداها يجمع قطع القماش المنفصلة، ويخفي الدرزات المتلاحمة، فتتَّسم القماشة المقطَّعة بتواصلٍ ناعم ومميَّز، وتماسكٍ جديد. تصبح لباسًا، وشكلًا لجسدٍ نسائيّ، جلدًا يلتحم بالجلد، كائنًا يرقد في حضنها وينزلق أحيانًا إلى قدمَيْها، المتحفِّزتَيْن مثل يدَيْها، والمستعدَّتَيْن للضغط على دوَّاسة ماكينة السينجر. كان هذا الحراك يبدو لي رقصة؛ يدها تُمرِّرُ الإبرة،

فمها يعضُّ الخَيْط، جذعها يدور على الكرسيّ، تلتفت إلى ماكينة الخياطة، وتدوس بقدمَيْها العريضتَيْن، ذواتَي العظام المتينة، على الدوَّاسة، وتُفعِّلان حركة إبرة السينجر، حركةً في غاية السرعة، مقترنةً بصوت الحديد إذا تدحرج.

كانت الماكينة تبدو لي أنَّها تركض رغم ثباتها. العجلة الكبيرة السفلى تُدوِّرُ الصغيرة العليا. تتلولب البكرةُ على المحور، والبكراتُ بخيطٍ من لونٍ مختلفٍ على الدوام. رأيتُ دوَّامة الأزرق، والأخضر، والأحمر، والبنِّيّ، والأسود. حركاتٌ دورانيَّةٌ تُفعِّلُها قدما أمِّي. يمتدُّ الخيط حتى رأس الماكينة، ثم يهبط نحو الإبرة التي تقفز في الأثناء على المكُّوك بسرعةٍ هائلةٍ مثلما ينطُّ الرياضيُّ بالحبل، وتختفي في النسيج وهي تترك وراءها درزاتٍ متتاليةً كثيفة، ترافقها الأصابع.

كنتُ أنظر مليًّا، لا أريد تفويت تلك الحركة، حيث يغدو الخَيْط رفيعًا حول البكرة، رفيعًا أكثر فأكثر. يمسي قشرةً رقيقة ليتفكَّكَ كلِّيًّا في النهاية، ويبقى طرفُهُ الذي يتلاشى هو أيضًا، ليترك البكرةَ عاريةً تدور على المحور بضع دورات، إلى أن تتوقَّفَ لتكشف عن لونها الحقيقيّ، الخالي من الإغواء. كانت تلك اللحظة تُحزِنني. أنزع البكرة عن المحور كأنَّها جثَّة، أشعر بأنَّ الحياة انتهت بالنسبة إليها، إذ قدَّمَت كلَّ ما في وسعها تقديمه، ولم تعد تصنع دوَّاماتٍ لونيَّةً مُبهِجة. بات الخَيْط بأكمله آنذاك في فستان السيِّدة كالدارو، كهجرةٍ كلِّيَّةٍ للطاقة. وصار الفستان جاهزًا لمرحلة خياطة البطانة بالحديد الساخن، على وقْع الحرارة. لمساتٌ محمومةٌ قبل الذهاب للاستلقاء في غرفة النوم،

ومن ثَم الالتحام بجسد السيِّدة، زوجة المحامي، واكتساب رائحة مرضها، وربَّما رائحة يأسها.

كفَّت أمِّي باكرًا عن خياطة الثياب لنساءٍ أخريات، واكتفت بالخياطة من أجلنا نحن بناتها، وقريباتها، وبعض جاراتها، وكانت تخيط ثيابها خاصَّة. كنتُ في طفولتي أحبُّ أن تصنع لي فستانًا، وأحبُّ أن تأخذ القياسات، إذ تلتصق بي فأشمُّ رائحتها، وتلفح أنفاسها وجهي. وكانت الملابس التي تخيطها من أجلي تبدو دائمًا مُخصَّصةً للعب، بل حتى تلك التي تخيطها من أجلها تحمل طابعًا مَرِحًا. أذكر عندما كانت تنزع تنُّورتها الداخليَّة المستهلكة، وتقف قبالة المرآة لتُجرِّبَ الثوب الذي تعمل عليه، أو تطلب من إحدى الجارات أن ترتديه لتعاين ما إذا كان فيه عيوب. كم كنتُ أحبُّ ملابسها، وعطر ملابسها، المشبَع بمُرطِّبات البشرة، وأحمر الشفاه، ورائحة الملبَّس! كنتُ أرتديها خلسة، وأعتمر قبَّعاتها، وأنتعل أحذيتها. وحين تكتشف أمري لم تكن تغضب، بل تتركني أتابع. لا بل كانت تنظر إليَّ بابتسامتها المكتئبة، وجسمها رابضٌ على عمل الخياطة، ومظهرها بلا عناية.

ولكن حتى في تلك الفترة ـ أشير إلى فترة خوفي من حُجرة المهملات ـ كانت ثيابها تلك تنقل إليَّ إحساسًا بالقلق أيضًا، تختزن سُمًّا خاصًّا بها مثل قميص نيسوس. وصارت مهاراتها في الخياطة، مع مرور الأعوام، تُثقِلُ كاهلي، إذ كنتُ حتى في مراهقتي المبكِّرة أكره تلك المهارات، وأشعر بالعار إذا خرجتُ بالثياب التي خاطتها لي. وددتُ ارتداء ملابس عاديَّة، تجعلني

مثل الأخريات. أمَّا ألبستها فكانت تتميَّزُ بالمبالغة، وغرابة الأطوار التي تظهر لا سيَّما في الثياب التي تحيكها لنفسها، إذ كانت تنسخها من ألبسة ممثِّلات السينما، والأميرات، وعارضات أزياء مُصمِّمي الموضة. إلَّا أنَّها كانت موهوبةً بنسخها بالطريقة الأفضل، لتبدو عليها مشحونةً بطاقةٍ أكبر. لم تصنع أمِّي فستانًا واحدًا إلَّا وأظهرها امرأةً استثنائيَّة. وإذا كانت في البيت تتحوَّل إلى كومةٍ من الخِرَق موضوعةً على كرسيّ، كانت عندما تخرج تمدُّ جسدَها بكبرياء الظهور الصارخ، وبريق الشاشة العملاقة على شواطئ البحر في ليالي الصيف. ورغم أنَّها كانت امرأةً خجولًا، أظهرت بهندامها جسارةً وروعةً ترعبني وتذلُّني. وما يزيد ضغينتي تجاه استعدادها للخروج هكذا أنِّي كنتُ أشعر بتوجُّسات والدي بشأنها، بسبب إعجاب الرجال الآخرين بها، ونبرتهم المستثارة، واجتهادهم بنشر البهجة لينالوا إعجابها، والحسد والإهانة من براعتها في الظهور جميلة. كنتُ أضطرب من تأثير أمِّي في الترام، والقطار الجبليّ، والطريق، والمتاجر، والسينما؛ فاعتناؤها الدقيق بمظهرها للخروج مع زوجها أو بمفردها يُولِّدُ لديَّ انطباعًا بأنَّها تخفي فاحشةً مُحبَطة، فأشعر بالعار منها والألم عليها. وعندما تتألَّقُ بالألبسة التي من صنع يدَيْها، وتمارس هذا الاستعراض، كنتُ أتألَّم، لأنِّي أراها طفلةً سيِّئة النشأة، راشدةً أهانها السخف. كنتُ أستشعر في تلك الألبسة الصارخة تناوبَ الإغواء والضحك والموت، لذا ينتابني غضبٌ أبكم، رغبةٌ في إضرارها وإضراري، لكي أتخلَّصَ من مظهري الزائف بأنِّي ابنة نجمةٍ مشهورة، سليلة ملكة، وهو مظهرٌ لطالما سعت لمنحي إيَّاه

بالخياطة ليلًا نهارًا. كنتُ أريدها في ثيابها المنزليَّة، تلك هي أمِّي، حتى لو كنتُ أُسَرُّ بجمالها الخارج من رواية. كنتُ أريدها من دون موهبتها في الخياطة. وعندما استطعتُ تجنُّبَ الملابس التي تخيطها لي، جاءتني ـ كردٍّ فعل ـ رغبةٌ في إهمال هيئتي، لكي أضع حدًّا لظهوري صبيَّةً حسناء بعرضٍ خاصّ.

في مراهقتي، بتُّ أعادي المميِّزات الأنثويَّة؛ المكياج، والرغبة في وضعه، والرغبة في ارتداء ثوبٍ يليق بي. كانت الفكرة نفسها تزعجني: الثوب يليق بكِ! وتُشعرني بالإهانة. خشيتُ من أن يظنَّ أحدهم بأنَّني ألبس تلك الثياب تحديدًا لأنال إعجابه، وأن يسخر منِّي في غيابي على هذا المجهود الذي بذلتُه، وعلى الوقت الذي كرَّستُهُ لبلوغ هذا الهدف، وأن يتباهى قائلًا: «لقد فعلتْ ذلك كلَّهُ من أجلي». لذا كنتُ أخفي نفسي بقمصانٍ فضفاضة، وكنزاتٍ أكبر من مقاسي بمقدار الضعف، وبنطلونات جينزٍ واسعة. كنتُ أريد أن أتخلَّصَ من فكرة الفستان الباهر التي ورثتُها عن أمِّي، وأن ألبسَ ثيابًا يوميَّة، وألَّا أكون مثلها إذ تقتصر على ارتداء أطقم السهرة، على الرَّغم من بؤس حياتها كامرأة. كنتُ أريد أن ألبسَ طرازًا بسيطًا. «سانفازو»، كانت تستخدم هذا المصطلح كلَّما رأتني أتهيَّأ للخروج. والكلمة مأخوذةٌ من التعبير الفرنسيِّ «sans façon»، ويُحوَّرَ باللهجة النابوليتانيَّة إلى «sanfasò»، وكانت تلفظه باشمئزاز، كأنَّها تقصد أن تقول: ما هكذا ينبغي أن نكون! ما هكذا ينبغي أن نعيش.

كنتُ أشعر أحيانًا بأنِّي مُهمَلةُ الهيئة، كما لو أنَّ شخصيَّتي كلَّها غدت سانفازو بحق، فأتألَّمُ لهذا. لكنِّي غالبًا ما تحايلتُ

على الرَّغم من شحوب الألوان، وشعرتُ بأنِّي أرتدي لباسًا جديدًا، لباسًا بهيًّا يتراءى من تحت الجينز والقميص الفضفاض. من هذا الشعور تنطلق لعبة الملابس المتشابكة في «الحبّ المقلق»، على ما أعتقد. ديليا، المرأة الناضجة، المتحرِّرة، المحصورة في ألبسةٍ ضيِّقةٍ على جسمها المخنوق، تبدو أنَّها محاصَرةٌ بالثياب التي فكَّرت أمُّها بإهدائها لها، ولاهجةٌ بمصدرها المبهم، وهي مضطرَّةٌ إلى نزول العوالم السفليَّة للعثور على طقم أماليا الأزرق، وإيجاد الشجاعة لارتدائه. وحتى ردُّ فعل أولغا إزاء تنكُّر ابنتها إيلاريا، أظنُّ أنَّه يغترف من العواطف نفسها. ولكن من الصعب أن يُقال ما الذي ينتهي في الكتب حقًّا. وأحيانًا يبدو الأمر أسهل ممَّا نتصوَّر. كنتُ قد كتبتُ لديليا حلمًا يستجمع على نحوٍ واعٍ كثيرًا من المخاوف المرتبطة بالملابس، ومهنة الخياطة التي مارستها أمِّي، ثم حذفتُ المقطع من الرواية. وها أنا أنشره لكما هنا للمرَّة الأولى.

رأيتُ في مراهقتي حلمًا تكرَّرَ مرارًا منذ ذلك الحين. من غير المجدي أن أروي تفاصيله، فالتفاصيل تُحرِّفُ دائمًا.

في هذا الحلم، أواجه أمورًا متباينةً في مواقف مختلفة، ثم تحين دائمًا اللحظة التي أجد فيها رجلًا قبالتي، ويتوجَّبُ عليَّ أن أنزع ثيابي. لا أشاء ذلك، لكنَّ الرجل يبقى هناك، يأبى الانصراف، ينظر إليَّ مستمتعًا، وينتظر. فأحاول أن أنزع ثيابي بحذر، لكنَّها لا تنزاح عنِّي، كما لو أنَّها مرسومةٌ على جلدي. يبدأ الرجل الضحك، بل ينفجر ضاحكًا، فينتابني الغضب. أحسُّ بموجة غيرةٍ عاتية، أشعر بأنَّني أغار عليه، لا شكَّ بأنَّه مرتبطٌ بامرأةٍ أخرى.

تتركَّزُ جهودي على إبقائه وإسعاده، لذا أُمسِكُ بصدري بكلتا يديَّ وأفتحه. أفتح جسدي كما لو كان رداءً داخليًّا. لا أشعر بألم، إنَّما أرى أنَّ

في داخلي امرأةً حيَّة، فأدرك فجأةً أنَّني مجرَّدُ ثوبٍ لامرأةٍ أخرى، لا أعرفها.

أضيق ذرعًا بهذا، وتتفاقم غيرتي. أغار آنذاك من تلك المرأة التي اكتشفتُها في داخلي. أحاول أن أضربها بشتَّى الطرق، أن أُمسِكَ بها. أرغب في قتلها. إلَّا أنَّ هوَّةً كبيرةً جدًّا تتَّسعُ بيني وبينها، فأُخفِقُ حتى في لمسها، بينما تتعالى الضحكة وتتواصل. لكنِّي لا أجد الرجل أمامي بعد، إنَّما أجد أمِّي تنظر إليّ، فيصيبني الذهول، رغم أنِّي أظنُّ أنَّها كانت هناك منذ البداية.

وعندما أستيقظ، يتولَّاني الغضب مع أنِّي أعرف هذا الحلم جيِّدًا، ويتملَّكني شعورٌ بالاشمئزاز، ترافقه رغبةٌ في الإيذاء.

جزءٌ من حلم ديليا هذا مُختَلق، وهذا واضح، إلَّا أنَّه ينطلق من ذلك الهاجس الحقيقيِّ الذي استبدَّ بمراهقتي. ما اللباسُ السرِّيُّ الذي يراه فيَّ الرجال؟ وكيف ارتديتُه؟ وهل كنتُ سأصبح امرأةً أخرى لو استطعتُ نزعه عنِّي؟ وأيُّ امرأةٍ كنتُ سأصبح؟

مع الأسف، من الصعب سرد الأحلام. ما إن تكتبينها حتى تُجبِرُكِ على اختلاقها، وترتيبها، لذا تغدو زائفة. وفي الروايات على وجه الخصوص، ترضخ الأحلامُ لضرورات الإنشاء النفسيِّ للشخصيَّات بشكلٍ فاقع، فتغدو سمتُها الاصطناعيَّةُ غير مقبولة. بيد أنَّ الكوابيس في بعض الأحيان تتَّخذُ شكلها الصحيح بأسطرٍ قليلة. ومن بين الألبسة الأدبيَّة كلِّها التي أعرفها، أجد واحدًا منها يُعبِّرُ بالشكل الأفضل عن الظرف العاطفيِّ الذي خَبِرْتُهُ بشكلٍ خاصٍّ في صباي: هو لباس هيري، الشخصيَّة الأنثويَّة إلى أبعد الحدود، بطلة رواية «سولاريس» لستانيسلاف ليم، الذي يُبرِزُها بمظهر المرأة المنتحرة بسبب الحبّ. كلمةٌ مذكَّرةٌ أصبحت مؤنَّثة.

وسأقتبس لكما مقطعًا من الرواية، يرويه البطل كريس.

«هيري، يجب أن أغادر»، قلتُ، «تعالي معي إن كنتِ تريدين ذلك».

«حسنًا».

نهضت على حين غرَّة.

«لماذا أنتِ حافية؟»، سألتُ وأنا أقترب من الخزانة لأختار بذلتَيْن ملوَّنتَيْن، واحدةً لي وواحدةً لها.

«لا أدري... لعلّي أضعتُ حذائي في مكانٍ ما...»، قالت بصوتٍ مُتردِّد.

تظاهرتُ بأنِّي لم أسمع. «لا يمكنكِ أن تلبسي هذه فوق ثوبكِ. عليكِ أن تنزعيه».

«بذلة؟ لماذا؟»، سألتْ وهي تحاول نزع ثوبها. ولكن حدث أمرٌ غريب: كان من المستحيل نزع الثوب. لم يكن مُزوَّدًا بأزرار، فالأزرار الحمراء، من قُدَّامِه، كانت مجرَّد زينة. لم يكن فيه أيُّ رباط، لا سحَّاب ولا غيره. كانت هيري تبتسم حائرة.

ابتسامة هيري تلك تثير عواطفي. كلُّ لحظةٍ لهيري في تلك الرواية تثير عواطفي، بخلاف ذلك الثوب الذي لا يمكن نزعه، وبالتالي من غير المفهوم كيف ارتدته؛ فذلك يُفزِعني ويجتذبني. يمسك كريس، بطل الرواية، بعد الاقتباس بسطرَيْن، أداةً تشبه الإزميل، ويقصُّ ثوب المرأة من عنقه، بحيث تستطيع نزعه أخيرًا وارتداء البذلة «الأكبر من مقاسها بقليل». لكن هذه إجراءات الرجال المتسرِّعة والتقليديَّة. لم أتحمَّس لهذا التدخُّل الجراحيِّ الحاسم. ثوب هيري، بالنسبة إليّ، يخفي ثوبًا آخر، ثوبًا مطابقًا، وتحت هذا ثوبٌ آخر أيضًا، إلى ما لا نهاية، ولا يمكن لأيِّ

تدخُّلٍ خارجيٍّ أن يحلَّ المشكلة. ومن جهةٍ أخرى، يصنع ليم من هيري شبحًا عائدًا، عائدًا على الدوام بقوَّةٍ لا تُقهَر، بالثوب نفسه على الدوام، فيضطرُّ كريس أن ينزعَ الثوب بقصِّهِ في كلِّ مرَّة. وإذا عاد شبح هيري ألف مرَّة، فإنَّه يعود مرتديًا الثوب نفسه دائمًا. وهكذا يجد كريس نفسه، لفرط ما قصَّ من أثواب، في قاعة محطَّة سولاريس، مُحاطًا بألف ثوبٍ متطابق. أي أنَّه الثوبُ النسائيُّ نفسه بألف انعكاس. فما العمل مع ثوبٍ من هذا الشكل؟ هل عليه أن يتعلَّمَ كيفيَّة قصِّهِ لكي لا يموت؟ أم هل عليه أن يتعلَّمَ كيفيَّة ارتدائه من دون أن يموت؟ أم هل عليه أن يستسلم لفكرة أنَّ هذا هو ثوب وفاتنا نحن النساء، وأنَّ أيَّ محاولةٍ للقيامة لا ينجم عنها سوى ارتدائنا للثوب نفسه مجدَّدًا، باعتباره رمزًا لمذلَّتنا؟ إنَّ ضروراتنا تفرض علينا أن نعيد كتابة ما أوحته لنا فقرات الكتب.

فعلى سبيل المثال، وبخصوص الألبسة مرَّةً أخرى، لا بدَّ أنَّني حين كنتُ صغيرةً وضعتُ من عندي في رواية «من جانبها»، للمؤلِّفة ألبا دي ثيسبيديس. أقصد أوَّلَ خمسين صفحةً تحديدًا، ففيها حديثٌ عن علاقة الأمّ ـ الابنة، وقائمةٌ بالعلاقات بين النساء بالمجمل، أعتقد أنَّها خالدة. كان عمري ستَّة عشر عامًا حين قرأتُ تلك الصفحات للمرَّة الأولى. أعجبتني فيها أشياء كثيرة، وهناك أشياء أخرى لم أفهمها، وأشياء أخرى أزعجتني. إلَّا أنَّ الأهمَّ هو تطوُّرُ القراءة الصِداميَّة، إذ لم أتمكَّن من التماهي جدِّيًّا مع الشابَّة ألسَّاندرا، الراوية. صحيحٌ أنَّني تأثَّرتُ كثيرًا بعلاقتها بأمِّها إليونورا، عازفة البيانو المهيضة الجناح من قِبَلِ زوجها البذيء، صحيحٌ أنَّني عرفتُ نفسي في ما روته ألسَّاندرا عن

علاقتها العميقة بأمِّها، إلَّا أنَّني استأتُ من قبولها القاطع بولع إليونورا بالعازف هيرفي. لا بل أقول إنَّ قبولها بدا لي متملِّقًا وغير وارد، أثار سخطي. لو كنتُ مكانها لحاربتُ بكلِّ قواي أيَّة فرضيَّةٍ لحبٍّ قد تعيشه أمِّي خارج إطار الزواج، بل كنتُ أستعر غضبًا لمجرَّد شكِّي بهذا. كان ذلك يُشعرني بغيرةٍ تفوق غيرتي من حبِّها المؤكَّد لوالدي. باختصار، لم أكن أفهم. تملَّكني انطباعٌ بأنِّي أعرف عن إليونورا أكثر ممَّا تعرفه عنها ابنتُها. وما أثبتَ الفرقَ بيني أنا القارئة وبين الراوية، كان تمامًا في الصفحات التي تتحدَّثُ عن اللباس المُعَدِّ لحفل هيرفي خاصَّة. بدت لي مدهشةً حينذاك، وما زالت تُثير إعجابي الشديد حتى الآن، فهي جزءٌ مهمٌّ من نصٍّ أرى أنَّه يتمتَّعُ بذكاءٍ أدبيٍّ عظيم.

فلنر إذًا، إن كان ذلك لا يزعجكما، حكايةَ ذلك اللباس، التي تخضع لتقدُّمٍ محوريّ. إليونورا تمتلك موهبةً فنِّيَّة، لكنَّها أتلفت ذاتَها بسببٍ دورها كزوجةٍ لرجلٍ بذيء، ما أحال مظهرها إلى تعاسةٍ هي صفةٌ عند المرأة ذات الحساسيَّة المفرطة التي لا تشعر بالحبّ. وحتى أمُّها، أي جدَّة ألسَّاندرا، كانت لها حكايةٌ مع هدر الذات: نمساويَّة، ممثِّلةٌ موهوبة، تزوَّجت بجنديٍّ مدفعيَّةٍ إيطاليّ، فاضطرَّت إلى وضع ملابسها، بأوشحتها وأرياشها، التي تشبه أزياء جولييت وأوفيليا، في صندوق. وقُدِّرَ عليها، هي أيضًا، التخلِّي عن موهبتها. وها إنَّ إليونورا، وقد شارفت على الأربعين، تتنقَّلُ من بيتٍ إلى بيتٍ لتدريس العزف على البيانو، فينتهي بها المطاف إلى ڤيلَّا ثريَّةٍ لتصبح مُعلِّمةً لصبيَّةٍ اسمها آرليتا، فتتعرَّفُ على شقيقها هيرفي، العازف الغامض، وتقع في غرامه.

يُرجِعُ لها الحبُّ الموهبة، والرغبةَ في الحياة، والطموحَ الفنِّيّ، حتى إنَّها تُقرِّرُ العزف إلى جانب هيرفي في حفلٍ مشترك. وهنا تتفاقم مشكلة اللباس: ما الثوب الذي سترتديه إليونورا لتعزف في حفل حرِّيَّتها، في قصر آرليتا وهيرفي؟

حين كنتُ قارئةً مراهقة، كنتُ أرتجف عند كلِّ سطر. كان يروقني أنَّ الحبَّ مهمٌّ إلى هذه الدرجة في تلك الرواية. وأقول في نفسي إنَّ هذا صحيح، لا يمكننا أن نعيش بلا حبّ. لكنَّني في الآن ذاته كنتُ أشعر بوجود أمرٍ مريب. كانت ألبسة إليونورا المصفوفة في الخزانة تثير مخاوفي، وكنتُ أجد فيها شيئًا مألوفًا بالنسبة إليّ. «كلُّها من لونٍ محايد ـ تقول دي ثيسبيديس على لسان ألسَّاندرا ـ بُنِّيٌّ هافانا، رماديّ، لباسان أو ثلاثةٌ من الحرير البرِّيّ، مُطرَّزةٌ بياقةٍ من الدانتيل الأبيض: ثيابٌ تليق بامرأةٍ عجوز... كانت الثياب تتدلَّى رخوةً من المشاجب. قلتُ لها بصوتٍ منخفض: «تبدو أنَّها نساءٌ متوفَّيات يا أمَّاه».». هكذا إذًا: صورة الألبسة باعتبارها نساءً متوفَّيات ومُعلَّقات على المشاجب، لا بدَّ أنَّها التحمت بمشاعري السرِّيَّة التي أكنُّها تجاه الثياب، وغالبًا ما استخدمتُها، وما زلتُ أستخدمها. وثمَّة صورةٌ أخرى، قبل تلك بصفحتَيْن، أدرجتُها فورًا بقاموسي، تحيل على الجسد المتلاشي لإليونورا المغرمة: «كانت نحيلةً للغاية، لدرجةٍ يبدو فيها لباسُها منفوخًا ببضعة أنفاس». كم يبدو حقيقيًّا ذلك اللباس الذي لا يحيا فيه سوى نَفَسٍ دافئ. كنتُ أقرأ، أقرأ بنهم لأرى كيف ستجري الأمور. أيُّ ثوبٍ سترتديه إليونورا؟ طارت، اتَّجهت إلى الصندوق الضخم، أخرجت منه علبةً كبيرة. كانت عينا

ألسَّاندرا، ابنتها، لا تغفل عنها: «العلبة مربوطةٌ بخيوطٍ بائدة، مزَّقَتها أمِّي بضربةٍ واحدة. رفعت الغطاء، فظهرت أوشحةٌ ورديَّةٌ وزرقاء، أرياش، شرائطُ من الساتان. لم يكن يخطر في بالي أنَّ لديها كنزًا مماثلًا، لذا نظرتُ إليها مذهولة، فرفعت عينَيْها إلى صورة أمِّها، فأدركتُ أنَّها أوشحة جولييت وأوفيليا، وتلمَّستُ تلك الحرائر بإخلاص. «كيف لنا إصلاحها؟»، سألتني حائرة». كنتُ أرتجف. ثوب الحرِّيَّة آتٍ عبر خطٍّ أموميّ. أزياء المسرح للممثِّلة والدة إليونورا، ستصبح بفضل فولفيا، الجارة المزعجة والعارفة بأصول الخياطة، ستصبح ألبسةً لعازفة، حُلَّةً لتظهر جميلةً على مرأى هيرفي. استبعدت إليونورا ثيابها المحايدة الصالحة لدورها كزوجة، واستعملت أوشحةً زرقاء لتصنع لنفسها ثوبًا ذا لونٍ يليق بامرأةٍ مغرمة، عاشقة. كنتُ قلقة. لم أفهم ابتهاج ابنتها، ألسَّاندرا. قرأتُ وشعرتُ بأنَّ الأمور لن تجري على ما يرام. تعجَّبتُ من أنَّ تلك الفتاة ذات الستَّة عشر عامًا ـ في عمري حينذاك ـ لم تنتبه إلى ذلك حتى. كلَّا، لم يغشِ الابتهاجُ بصري مثلها. أحسستُ بمأساة إليونورا. أحسستُ بأنَّ الانتقال من الأثواب المحايدة إلى تلك الملوَّنة لم يكُن ليُحسِّنَ ظرفها. لا بل عندما هتفت ألسَّاندرا إلى فولفيا، الجارة الخيَّاطة: «عليكِ أن تُجهِّزي لباسًا لأمِّي بأوشحة أوفيليا!»، بتُّ على يقين: الكارثة وشيكة. الثوب الجديد المُعدُّ بأزياءٍ مسرحيَّةٍ قديمةٍ لم يكُن لينقذ إليونورا. كان واضحًا أنَّ أمَّ ألسَّاندرا ستنتحر. ستموت غريقةً بالتأكيد.

وهذا ما حدث فعلًا: ألسَّاندرا لم تفهم، أمَّا أنا ففهمت. لم

تبدُ لي الحاجةُ لتقديم جمالها إلى الرجل المحبوب تحرُّريَّة، إنَّما مشؤومة. قالت إليونورا، وجسمها شبه العاري على مرأى ابنتها وجارتها: «كلَّما أتيتُ ونظرَ إليّ، رغبتُ في أن أكون جميلةً كامرأةٍ في لوحة». وتتابع الراوية، ألسَّاندرا، ما جرى، على هذا النحو: «نهضت. ركضت لتعانق ليديا، ثم فولفيا، ثم عانقتني. اتَّجهت نحو المرآة بتحليقٍ خاطف، وتوقَّفت هناك لتتفحَّصَ نفسها. «اجعلنني جميلة»، قالت وهي تضغط يدَيْها على قلبها. «اجعلنني جميلة»».

اجعلنني جميلة. كم بكيتُ على هاتين الكلمتَيْن! ظلَّت الجملة عالقةً في ذاكرتي مثل صرخة حياة، لا صرخة موت. والآن وقد مرَّ وقتٌ طويل، وتغيَّرت أشياء كثيرة، ما زالت تلك الحاجة التي عبَّرَت عنها إليونورا تبدو لي يائسة، فهي مهمَّةٌ بالضرورة. فلنقرأ الفقرات مثلما أحسستُ بها عند القراءة الأولى البعيدة، مثلما لا أزال أحسُّ بها الآن. إليونورا، مدفوعةً بالحبّ، تقرِّرُ أن تنزع عنها ثياب العقاب والأسى. لكنَّ البديل الوحيد هو لباسٌ استعراضيٌّ ورثتْهُ عن أمِّها، لباس الجسد الأنثويِّ المُثمَّن والمعروض. تُصلِحُهُ فولفيا الخيَّاطة من أجلها، فترتديه لتعرض نفسها على محبوبها الشارد: لباسٌ يليق بجولييت، لباسٌ يليق بأوفيليا، لباسٌ لمذلَّةٍ لا تقلُّ عن تلك الناجمة عن الألبسة المحايدة، ألبسة دور الزوجة والأمّ. هذا ما كنتُ أعرفه، هذا ما بدا لي أنَّني أعرفه من قبل. كنتُ أعرف أنَّه ليست الثياب المحتشمة في خزانة إليونورا ربَّة المنزل فحسب، إنَّما حتى أزياء الاستعراض هي ألبسةٌ تتدلَّى من المشاجب مثل نساءٍ متوفَّيات.

كان لزامًا على ألسَّاندرا أن تستغرق الرواية بأكملها لتعي ذلك. وقد فات الأوان: مثل جدَّتها، مثل أمِّها، هي الأخرى ستصطدم بالموت. أمَّا أنا فقد أدركتُ الأمر لا أدري كيف؛ من ألبسة أمِّي، من ولعها بالظهور جميلة. وكان ذلك الإدراك يُعذِّبني. لم أشأ أن أكون هكذا.

ولكن كيف كنتُ أريد أن أكون؟ عندما فكَّرتُ في ذلك، بعد أن كبرتُ، وابتعدتُ، بحثتُ عن دربٍ لأفهم أيَّ امرأةٍ قد أصير. أريد أن أكون جميلة، ولكن كيف؟ هل من المعقول أن نُرغَمَ على الاختيار بين التعتيم والإشراق؟ ألا يؤدِّي كلا الخيارَيْن إلى اللباس المذكور أعلاه نفسه، لباس هيري الفظيع، الذي ترتدينه إلى الأبد، مهما كانت الظروف، ولا وسيلة لنزعه؟ تحرَّقتُ في البحث عن وسيلةٍ تخصُّني وحدي للتمرُّد، للحرِّيَّة. هل الوسيلة، مثلما قوَّلَت ألبا دي ثيسبيديس راويتَها ألسَّاندرا باستعارةٍ ذات أصولٍ دينيَّةٍ ربَّما: علينا ألَّا نتعلَّمَ ارتداء الثياب ـ فهذه تأتي بالنتيجة ـ إنَّما ارتداء الجسد؟ وكيف السبيل للوصول إلى الجسد إضافةً إلى الملابس، والمكياج، والعادات التي يفرضها التجمُّل الاعتياديّ؟

لم أتوصَّل إلى إجابةٍ مؤكَّدة. لكنَّني أعلم اليومَ أنَّ أمِّي، سواء في كآبة الأعمال المنزليَّة، أو في استعراض جمالها، كانت تُعبِّرُ عن قلقٍ لا يُحتمَل. لم تبدُ لي امرأةً في تمدُّدٍ هادئٍ إلَّا في لحظةٍ واحدة: عندما كانت منحنية الظهر، وساقاها مرفوعتان ومضمومتان، وقدماها على مسندة كرسيِّها العتيق، وسط أوصال القماش الممزَّقة، تحلم بألبسةٍ مُخلِّصة، وتواصل بالخَيْط والإبرة

توحيدَ قطع قماشها. كانت تلك هي اللحظة التي تبدَّى فيها جمالُها الحقيقيّ.

ملحوظة: هذه الرسالة مُرسَلَةٌ إلى ساندرا أوتزولا بتاريخ يونيو 2003. وسننشر هنا رسالة جوليانا أوليڤيرو وكاميلّا ڤالِّيتّي (11 أبريل 2003)، وما تضمَّنته من أسئلةٍ دفعت فيرّانتي إلى كتابة هذا النصّ.

إيلينا فيرّانتي العزيزة،

يسرُّنا حقًّا أن ننشر حوارًا مع حضرتكِ على صفحات إنديتشه دي ليبري / فهرس الكتب الشهريَّة (في القسم المكرَّس للآداب المعاصرة، والذي اخترنا له عنوانًا استفزازيًّا: «الكتابة المهزومة»).

كانت مجلَّتنا تتابع على الدوام نتاجَكِ الأدبيَّ باهتمامٍ شديد، ولطالما أحاطته بمراجعاتٍ ومُحاوَرات، وبالأخصّ نحن اللتان نُراسِلكِ. قرأنا روايتَيْكِ بشغف، ونعتقد أنَّ كتابتكِ تُفسِّرُ العالمَ النسائيَّ وأحاسيسَه، وتجعل منه محورًا لوظيفةٍ شعريَّة، ما يُدرِجُ كتابتكِ فيما وراء وما فوق التقاليد الأدبيَّة.

لذا سنكون ممتنَّتَيْن فعلًا إن أجبتِ على الأسئلة التالية، وعسى أن تُرسِلي إجاباتكِ إلينا عبْر إيميل ساندرا أوتزولا.

خالص المودَّة

كاميلّا ڤالِّيتّي وجوليانا أوليڤيرو

الأسئلة:

1 تنحدر بطلتا روايتَيْكِ، بأشكالٍ متباينة، من نماذج نسائيَّةٍ غابرة، وأساطير ذات منشأ متوسِّطيّ، ولا تتحرَّران من أصلهما هذا إلَّا جزئيًّا. هل

الألم هو نتيجة هذه العلاقة المتقطّعة مع أصولهما، وهذه القطيعة المضنية وغير الحاسمة مع الأدوار التقليديَّة؟

2 الذنب والبراءة. لا يمكن لأيٍّ من شخصيَّاتكِ أن يُعرِّفَ نفسه بريئًا، أو حتى مذنبًا، بشكلٍ كلِّيّ. كيف يُرفَضُ الذنبُ عند المرأة؟ وكيف يُرفَضُ عند الرجل؟

3 كيف تقترن الخيانةُ الأصليَّة ـ سواء خيانة الأب أم خيانة الأمّ ـ بسلسلة الخيانات المتتالية؟ وما أهمِّيَّة قراءة العلاقات في روايتَيْكِ من منظور الأنثروبولوجيا والتحليل النفسيّ؟

4 نابولي وتورينو: لماذا تُنسِبين كثافةً حسِّيَّةً إلى الأماكن والمدن، كثافةً تبدو صادَّة، كما لو أنَّ لهذه الأماكن جسدًا حيًّا، يتنفَّس ويمرض بالتزامن مع النساء المقيمات فيه؟

5 أيُّ علاقةٍ تربط بطلتَيْكِ بطقوس الألبسة والمكياج؟

17. تعقيب

3 يوليو 2003

عزيزتي الغالية،

تلقَّيتُ إيميلكِ البارحة، هنا عند البحر، مُرفَقًا بإجابتكِ الطويلة جدًّا على أسئلة الصحفيَّتَيْن بمجلَّة فهرس الكتب الشهريَّة. أرى أنَّ نصَّكِ هذا في غاية الأهمِّيَّة، حتى خطرت في بالي فكرة: ألا يمكننا أن نستخلص منه كتابًا؟ ليس كتابًا نظريًّا مُضجِرًا، إنَّما تأمُّلاتٌ في مواضيع غالبًا ما تناقشنا بشأنها في هذه السنوات، وهي بالتأكيد لا تهمُّكِ وتهمُّني حصرًا فحسب، بل تهمُّ أشخاصًا كثيرين (ليس من النساء فقط)، أحبُّوا روايتَيْكِ ويودُّون متابعة مسيرتكِ بشكلٍ أعمق.

إنَّ رغبتكِ في عدم الظهور، المشروعة قطعًا، قد تستحقُّ إجابةً أشمل، أي أكثر من بضعة حواراتٍ على صفحات الجرائد. كما أنَّ هذا لا يُهدِّئُ من روع الذين يهيمون في فرضيَّاتٍ خطلاء

حول هويَّتكِ الحقيقيَّة فحسب، إنَّما يُلبِّي تطلُّعاتٍ سليمةً لدى قرَّائكِ (وأؤكِّد لكِ أنَّ عددهم أصبح كبيرًا بالفعل) في معرفتكِ بشكلٍ أفضل.

في وسعنا أن ننشر كتابًا يحتوي على نصِّكِ الأخير هذا، إضافةً إلى موادَّ أخرى ما زلنا نحتفظ بها في الأرشيف. ما أدراني! تحضرني على سبيل المثال مراسلاتُكِ الرائعةُ مع مارتونه، خلال فترة العمل على الفيلم المستوحى من «الحبِّ المقلق»، أو إجاباتُكِ على أسئلة فوفي التي لم تصل إليه قطّ (أظنُّ أنَّه ارتكب بذلك إحدى هفواته المشهودة)، أو النصُّ القصيرُ عن حكاية نبتة القبَّار، الذي كتبتِهِ بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس دار النشر: كان مُرفَقًا برسالةٍ مثيرةٍ للاهتمام، وهذا ينطبق على جزءٍ كبيرٍ من الرسائل التي بعثتِها إلى الدار. نصُّ القبَّار كان جميلًا بالفعل، ولكن ألا يبدو مديحًا ذاتيًّا إذا نُشِرَ في كتاب؟ ما رأيكِ؟

عمومًا، فكِّري في الموضوع بهدوء، كعادتكِ، ولكن بالنسبة إليَّ لا بأس إذا صدر خلال أعياد الميلاد على أنَّه «مقتطفاتٌ من أفكار إيلينا فيرَّانتي»، أو شيءٌ من هذا القبيل. لا تعتبريه كتابًا حقيقيًّا، انظري إليه على أنَّه كُرَّاس، أو مبادرةٌ كتلك التي أطلقتها مجلَّة «Linea d'ombra» عندما نشرت مراسلاتكِ مع مارتونه. باختصار، ليس أمرًا مُلزِمًا أبدًا.

اكتبي لي رأيكِ في القريب العاجل، قبل سفري إن أمكن. ففي حال وافقتِ علينا أن نتهيَّأ للمشروع.

أطيب الأمنيات،

ساندرا

ساندرا العزيزة،

فكَّرتُ كثيرًا في مقترحك. أرى أنَّه يعكس ثقةً كبيرةً في قابليَّة القرَّاء. وقد تعاملتُ معه بجدِّيَّة، نظرتُ في الأوراق القديمة كلِّها التي أرسلتِها إليّ. كلامُكِ صحيح، يوجد من الموادِّ ما يكفي لصنع كتاب. ولكن أيُّ كتابٍ سيكون يا تُرى؟ مراسلات؟ وما الذي يدفعنا لطباعة رسائلي؟ ولماذا رسائلي إليكما المعنيَّة بتفاصيل النشر وأشياء أخرى حصرًا؟ لِمَ لا ننشر أيضًا رسائلي إلى الأصدقاء والأقارب، أو رسائل الحبِّ أو رسائل الاستياء من المشهد الثقافيِّ أو الواقع السياسيّ، بحيث نلمس قاع البلاهة فعليًّا؟ لماذا، وهذا هو الأهمّ، نضيف ثرثراتي إلى جانب الروايتَيْن؟

ومن جهةٍ أخرى، أقرُّ بأنَّني تعبتُ من رفض اقتراحاتكما. لقد كنتما صبورَيْن جدًّا خلال هذه الأعوام الاثني عشر. حتى إنَّ كثيرًا ممَّا رفضتُهُ ـ أعرف هذا جيِّدًا ـ كان بمثابة موافقة، أو قبولٍ يتحوَّلُ إلى رفضٍ مردُّهُ الحياء، والقلق. وحتى في هذه الحالة سيكون الأمر مماثلًا، على ما أعتقد.

باختصار، إنَّني حائرة. أظنُّ أنَّ كتابًا من هذا النوع قد يكون متماسكًا، لكنَّه لن يكون مستقلًّا. لذا أرى أنَّ طبيعته تحكم عليه بعدم التفرُّد. أنتِ محقَّةٌ في تعريفه ككتاب يخصُّ قارئات وقرَّاء

«الحبِّ المقلق» و«أيَّام الهجران»، مع كافَّة تبعات الحالة. فليكن واضحًا. هذا يعني أنَّه إذا قرَّرتما إصداره، ينبغي لكما من الناحية النشريَّة أن تجعلاه يبدو مُلحَقًا بهاتين الروايتَيْن، ما يشبه التعقيب المكثَّف نوعًا ما، مثلما كنتما تفعلان في السابق في نهاية كتبكما الأنيقة. تعقيبٌ أمسى كتابًا، بسبب حجمه الزائد. أرى الأمر على هذا النحو. لن أكون مطمئنَّةً إلَّا هكذا، بحدود ما يمكنني أن أشعر بالطمأنينة طبعًا.

لا بدَّ أنَّكِ لاحظتِ أنَّني انتقلتُ من الـ «أنا» إلى الـ «أنتما»: أنتما، أقصد دار النشر. وهذا ليس مكرًا، إنَّما بدايةٌ لتفكيرٍ منطقيّ. إن كنتِ لا تُفكِّرين في هذا الكتاب باعتباره كتابي الثالث، أو ـ للتوضيح ـ كتابي الجديد، إنَّما ملحقٌ بالكتابَيْن السابقَيْن، ففي هذه الحالة يسعني أن أقول لنفسي، من باب الطمأنة، إنَّ قرار إصداره عائدٌ إليكِ، فالموادُّ موجودةٌ كلُّها لدى دار النشر، وبذا يقتصر دوري كشريكةٍ لكِ على معاونتكِ في تحرير صياغاتٍ مُتَخلخِلة، وحذف صفةٍ هنا وسطرٍ زائدٍ هناك، ووضع ترتيبٍ تصاعديٍّ لتلك الموادِّ التي وُلِدَت بمحض الصدفة.

أبلغيني رأيكِ.

II

بطاقات (2003 ـ 2007)

1. ما بعد فرانتوماليا

عزيزتي الغالية إيلينا،

هاكِ خبرَيْن نودُّ أخذ رأيكِ فيهما. الأوَّل: سيلفيا كيريني، الناشرة الإسبانيَّة، تريد إصدار رواياتكِ الثلاث معًا بطبعةٍ واحدة، ستحمل عنوان: «trilogía del desamor» / «ثلاثيَّة الجفاء»، فما رأيكِ؟

الثاني: نودُّ إصدار طبعةٍ خاصَّةٍ من كتاب «فرانتوماليا» لسلسلة الجيب، ولكنْ بمُلحَقٍ يأخذ بعَيْن الاعتبار ما استجدَّ على الكتاب بعد روايتكِ الثالثة، «الابنة الغامضة»، فهل توافقين؟ بحثتُ في الأرشيف: لدينا حوارُكِ مع صحيفة لاريبيوبليكا بمناسبة إصدار «فرانتوماليا»، نصٌّ حول فيلم روبرتو فاينتسا، تساؤلاتُ القرَّاء ببرنامج فهرنايت الإذاعيّ، وأخيرًا الدردشةُ المعمَّقةُ مع الصحفيَّتَيْن لويزا مورارو ومارينا تيرَّانيي. كما وجدتُ نصَّيْن من تأليفكِ لا يقلَّان أهمِّيَّةً حقًّا. الأوَّل عن

فيلم «جابرييل» لباتريس شيرو، وقد منعتُكِ عن إرساله إلى لاريبوبليكا، لأنَّه كان «أقسى» من أن يُنشَرَ على صفحات جريدةٍ يوميَّة. والثاني عن «مدام بوفاري»، الذي أعتقد أنَّه نُشِرَ في تلك الجريدة، إن لم أخطئ.

هذا كلُّ شيءٍ حتى الآن. سأرسِلُ لكِ الموادّ، أبلغيني رأيكِ بسرعة.

أطيب الأمنيات،

ساندرا

ساندرا العزيزة،

اطَّلعتُ على النصوص. جيِّد، ولكنْ ستهتمِّين أنتِ بالعنوان والملاحظات، فليس لديَّ وقتٌ في هذه الفترة. أودُّ أن يكون المُلحَقُ واضحًا أنَّه مُلحَق. بتُّ أحبُّ «فرانتوماليا» مع الوقت، صار يبدو لي كتابًا ممتلئًا، ذا اتِّساقٍ لم يكن متَّضِحًا بالنسبة إليَّ عندما أعددتِه.

بخصوص المقترح الإسبانيّ، ستصدر الروايات بمجلَّدٍ واحد، حسبما فهمتُ، وهذا يُسعِدني. إلَّا أنَّني مُتردِّدة بشأن العنوان، عليَّ أن أفكِّرَ فيه مليًّا. ***الجفاء***: ما وقْعُ هذه المفردة في الإسبانيَّة السائدة؟ بطلاتُ رواياتي لا يعانين الجفاء إطلاقًا، ليس بالمعنى الذي نستخدمه نحن من هذه الكلمة. الحبُّ الذي عاشته كلٌّ من ديليا وأولغا وليدا بأشكالٍ مختلفة، لا شكَّ بأنَّهُ تشوَّهَ إثر اصطدامه بالحياة، مثلما يحدث بعد تجاوُزِ فاجعة. لكنَّه يختزن

طاقةً هائلة، هو حبٌّ على المحكّ، مُشرَّح، لكنَّهُ ما يزال حيًّا. أو هكذا يبدو لي على الأقلّ. نعم، أعطياني مزيدًا من الوقت لأُفكِّر. وحتى ذلك الحين، آمل لكِ عملًا موفَّقًا، وأشكركِ على الاهتمام والعناية وكلِّ شيء.

إيلينا

2. الحياة في الصفحة
إجاباتٌ على أسئلة فرانشسكو إرباني

إرباني: هل درستِ الأدب حضرتُكِ؟ وإذا لم يكن الأدب، فماذا درستِ؟

فيرَّانتي: لديَّ شهادةٌ بالآداب القديمة. لكنَّ الشهادات لا تشي إلَّا بالقليل عمَّا تعلَّمناه في الحقيقة، بحكم الضرورة، أو بدافع الشغف. وهكذا، للمفارقة، يحدث أنَّ ما أهَّلَنا حقًّا لا يُصنِّفُنا.

إرباني: هل تزاولين عملًا ما، إلى جانب الكتابة؟ ما هو؟

فيرَّانتي: أدرس، أترجم، أُعلِّم. لكنَّ الدراسة والترجمة والتعليم، مثل الكتابة، لا تبدو لي أعمالًا، إنَّما هي وسائل بالأحرى، لنكون مُنتِجين.

إرباني: هل المقرَّبون منكِ يعرفون عن إيلينا فيرَّانتي؟

فيرَّانتي: عندما نمارس الكتابة بالفعل، تصبح الروابطُ الأمتنُ

في وضع خَطِر: روابط الدم، والحبّ، والصداقة. الأشخاص المقرَّبونً منَّا أثناء الكتابة، الذين نقبل تأثيراتهم بما فيها القاسية والمدمِّرة، يُعدُّون على الأصابع.

إرباني: لماذا هجرتِ نابولي؟ هل هربتِ منها؟

فيرَّانتي: كنتُ أحتاج عملًا، ووجدتُ واحدًا خارج نابولي، وكانت تلك فرصةً ممتازةً للرحيل. بدا لي أنَّ مسقط رأسي لا يمتلك أيَّة إمكانيَّةٍ للتحرُّر، وتعزَّزَت هذه الفكرةُ مع الوقت. لكن من الصعب أن نفلتَ من نابولي بسهولة، فما زلتُ أراها تلازمني في حركاتي، في كلماتي، في صوتي، حتى لو فصلني عنها محيطٌ بأكمله.

إرباني: يُقال إنَّ حضرتكِ عشتِ في اليونان، وإنَّكِ الآن عدتِ إلى إيطاليا. هل في هذا كلِّهِ شيءٌ من الحقيقة؟

فيرَّانتي: أجل، لكنَّ اليونان تُمثِّلُ بالنسبة إليَّ اختصارًا لمقولة إنَّني غيَّرتُ أماكن عديدةً خلال الأعوام، على مضضٍ عمومًا، وبحكم الضرورة. أمَّا الآن، فصرتُ أميل إلى الاستقرار. طرأت عدَّة تغييراتٍ في حياتي مؤخَّرًا: لم أعد مرتبطةً بتنقُّلات الآخرين، إنَّما بتنقُّلاتي حصرًا.

إرباني: هل تتَّبعين إجراءاتٍ مُحدَّدةً للإبقاء على خفاء نشاطكِ الكتابيّ؟

فيرَّانتي: لستُ أنا مَن أُخفي نشاطي، إنَّما نشاطي هو الذي يُخفيني. أقرأ، أتأمَّل، أُدوِّن ملاحظات، ألتهم كتابات الآخرين، أُنتِجُ منها كتابتي، ويقع هذا كلُّهُ في زمنٍ هو أطول دومًا من نهاري. القراءة والكتابة نشاطان يُمارَسَان في غرفةٍ مغلقة،

يُبعِدانك حرفيًّا عن نظر الآخرين. الخطر الأدهى يكمن في أنَّهما يُبعِدان الآخرين عن نظرك.

إرباني: هل للكتابة بالخفاء انعكاسٌ على عملكِ؟ هل تُؤثِّرُ في بعض جوانب كتابتكِ؟

فيرَّانتي: ما دام المرء يكتب لنفسه حصرًا، فالكتابة فعلٌ حرٌّ يكشفه بخفاء، إن صحَّ هذا الطِباق. تبدأ المشكلة عندما يشعر هذا الفعلُ السرِّيّ، هذا الظهورُ خفيةً عن أنفسنا كما عندما تكتب المراهقات يوميَّاتهنّ، بضرورة التحوُّل إلى فعلٍ علنيّ. السؤال إذًا: ما الذي أكتبه بيني وبين نفسي وأراه قابلًا للعرض على مرأى شخصٍ آخر؟ وبدءًا من تلك اللحظة، ليس الخفاء ما ينعكس في الكتابة، ويُؤثِّرُ فيها، إنَّما دعايتها المحتملة.

إرباني: تقولين إنَّك ترفضين الترحيب «بتصوُّرٍ عن الحياة حيث يقاس نجاحُ الذات بنجاح الصفحة المكتوبة». ولكن هل من الممكن أن نفصل حياتنا الشخصيَّة عن صفحاتنا المكتوبة فصلًا قاطعًا؟

فيرَّانتي: غير ممكن، هذا صحيح، حتى إنَّني من خلال المهنة أميل إلى إلقاء جسدي برمَّته في الكلمات، بلا جدوى في معظم الأحيان. لكنِّي كنتُ أقصد شيئًا آخر بالجملة التي اقتبستَها حضرتك. أردتُ أن أقول إنَّني، بعد مرور فترة الشباب العصيبة، المتَّسمة كلِّيًّا بهوس الكتابة، بتُّ لا أعتبر أنَّ الكتابة هي الطريقة الوحيدة للتفاعل في الحياة، بل واحدةً من بين ثلاثة أفعالٍ أو أربعة تعطي وزنًا لحياتي.

إرباني: سوق النشر، ووسائل الإعلام ـ تقولين حضرتكِ ـ

تنزع إلى تحويل الكاتب إلى «شخصيَّةٍ عامَّةٍ جذَّابة، بحيث يدعم كتبه خلال رحلتها التجاريَّة». وهذا التشوُّه حقيقيّ (يُفضِّلُهُ الناشرون والكتَّابُ أنفسهم، إضافةً إلى الصحف). لكنَّ هذا لا يمنع أنَّنا نعرف كلَّ شيء، تقريبًا، عن حياة ليوباردي، تولستوي، وسيلين، وأنَّه ليس لهذه المعرفة أهمِّيَّةٌ تجاريَّة، بل تساعد في تصوُّر أعمالهم بشكلٍ أفضل، شرط عدم السقوط في المعتقد الساذج لمن يعتبر أنَّ ليوباردي كان سوداويًّا لأنَّه أحدب. فلماذا تعتقدين بعدم وجود شيءٍ في تاريخ الكاتب الشخصيّ يساعد على قراءته بشكلٍ أفضل؟

فيرَّانتي: لستُ ممَّن يؤيِّدون عدم جوهريَّة الكاتب، إنَّما أحاول أن أُقرِّرَ بنفسي ما الذي يصلح منِّي ليكون عامًّا، وما الذي يجب أن يظلَّ خاصًّا. أعتقد أنَّ الحياة الأهمّ، في الفنّ، هي الحياة التي تبقى حيَّةً بأعجوبةٍ في الأعمال. لذا أجدني منحازةً إلى مبدأ بروست في مواجهة السِّيَريَّة الوضعيَّة، ومذهب النقد التاريخيّ على طريقة سانت بوف. أحبُّ هذا المبدأ وأدافع عنه. ليس لون جوارب ليوباردي، ولا حتى صراعه مع صورة الأب، ما يساعدنا على استيعاب جزالة أبياته. الحياة السِّيَريَّة لا تفضي بنا إلى عبقريَّة العمل، هي مجرَّدُ تاريخٍ جزئيّ وثانويّ. وبحسب نورثروب فراي، الطاقة التخيُّليَّة العملاقة في مسرحيَّة «الملك لير» لا تتأثَّرُ أبدًا بما بقي لدينا من شكسبير: إمضاءان، وصيَّة، شهادة معموديَّة، وبورتريه يُظهِرُهُ بمظهر البليد. جسد شكسبير الحقيقيّ (خياله، إبداعه، دوافعه، مخاوفه، بل حتى ملفظه ومزاجاته واستجابته العصبيَّة) سيتفاعل إلى الأبد من داخل نصّ «الملك

لير»، وما تبقّى محض فضول، ومنشوراتٍ لهرميّاتٍ أكاديميّة، وحروبٍ ومشاجراتٍ لنيل شهرةٍ في سوق الثقافة.

إرباني: أردتِ تلافي أوساط النشر لأنَّكِ تعارضين آليّاتها. ولكن، من ناحيةٍ أخرى، قيل أيضًا إنَّ أحد دوافع خفائكِ وجود تطابقاتٍ بين بعض جوانب «الحبِّ المقلق» وتجربتكِ الشخصيَّة. فأيُّ السببَيْن يُمثِّلُ الحقيقة؟

فيرَّانتي: كِلا السببَيْن وجيه، لكنَّهما ليسا السببَيْن الوحيدَيْن. حاولتُ سابقًا تعداد أكثرها تعقيدًا. ولكن حتى لو جمعناها كلَّها معًا، فإنَّ كتبي ـ آمل أن توافقني على هذا ـ لا تتحسَّن ولا تسوء. فهي ككلِّ الكتب، الجميلة أو الرديئة، العظيمة أو العاديَّة، تبقى على ما هي عليه.

إرباني: ألا تخشين من أنَّ بقاءك مجهولة الهويَّة قد يُفسِدُ عمليَّة فهم رواياتكِ؟ قد يُسبِّبُ لقارئها فضولًا مفرطًا، على سبيل المثال، ويدفعه للبحث في الرواية، في المادَّة المرويَّة، بهوسٍ مُفتَعَل، عن أسباب غيابكِ؟

فيرَّانتي: هذا وارد. عندما طُبِعَ كتابي الأوَّل، لم أُفكِّر في التأثير الذي قد يُحدِثُهُ غيابُ الكاتب جسديًّا، إن كان هذا الغيابُ مرميًّا وسط الحرب المنتشرة للحصول على صورةٍ جسمانيَّةٍ مُعرَّفة، وموكبٍ من المعجبين. من جهةٍ أخرى، أعتقد أنَّه لا ينبغي الخلط بين القارئ الحقيقيِّ والمُعجَب. أعتقد أنَّ القارئ الحقيقيَّ لا يبحث عن وجه الكاتبة القابل للتفتُّت، ولحمها وعظمها إذ تتزيَّنُ من أجل المناسبة، إنَّما عن الملمح العاري الذي يظلُّ ماثلًا في كلِّ كلمةٍ ناجعة.

إرباني: منذ مدَّةٍ كتبتِ ما يشبه الحكاية، تناولتِ فيها تكبُّرَ شخصيَّةٍ ما وعجرفتها، وقاربتِ بينها وبين شخصيَّة سيلفيو برلسكوني، وكتبتِ شيئًا عن تحوُّل الإيطاليِّين إلى جمهور. هل طرأ تبدُّلٌ على التوجُّهات في كتابتكِ السرديَّة؟

فيرَّانتي: لا أدري. لا أتمنَّى ذلك. فلنقل إنَّني مهتمَّةٌ بفهم كيف تُفرِّغُ النزعةُ الاستعراضيَّةُ للحياة برمَّتها، من بين أشياء كثيرة، تُفرِّغُ حتى مفهوم المواطنة. ولقد صُدِمتُ كذلك من كيف يُقدَّرُ على الشخص دائمًا، وبشكلٍ يزداد تعاسة، أن يصبح شخصيَّة. ويُفزِعني أنَّ التأثيرَ التقليديَّ للحكاية ـ ألا وهو تأجيل الشكوك ـ يتحوَّلُ إلى أداة هيمنةٍ سياسيَّةٍ في حضن الديموقراطيَّات تمامًا. يبدو لي أنَّ برلسكوني يُلخِّصُ ـ الآن بطريقةٍ أكثر اكتمالًا من رونالد ريغان وأرنولد شوارزنيغر ـ التبدُّلَ الحاصلَ في الخيار الديموقراطيِّ لدى النوَّاب. ولكن إن توجَّبَ عليَّ أن أعمل سرديًّا على موضوعةٍ من هذا النوع (وهذه مجرَّد فرضيَّةٍ بعيدةٍ ناجمةٍ عن استيائي)، فسوف أفعلها بالوسائل التعبيريَّة التي دأبتُ على الحصول عليها خلال هذه السنوات.

ملحوظة: ظهر حوار فرانشسكو إرباني هذا، مسبوقًا بمقدِّمةٍ مستفيضة، وحذوفاتٍ بسيطةٍ نظرًا إلى ضيق المجال، على صفحات جريدة «La Repubblica» في 26 أكتوبر 2003، بعنوان «الكاتبة المجهولة الوجه ـ حالة إيلينا فيرَّانتي».

3. «أيَّام الهجران» في وسط المخاضة
رسالةٌ إلى روبرتو فاينتسا

فاينتسا العزيز،

أشكر حضرتك على إرسالك السيناريو الذي أعددتَهُ لكي أقرأه. عرفتُ فيه أحداثًا وشخصيَّاتٍ من روايتي، وقد أعدتَ توظيفها بأمانةٍ تقريبًا، وهذا يُسعِدُني. لكنِّي أعترف بأنَّني استصعبتُ تصوُّرَ الفيلم بعض الشيء. لا أُجيد قراءة هذا النوع من الكتابة التي تنزع الحلَّةَ الأدبيَّة، وتختزل الأحداثَ والشخصيَّات بحركاتٍ عاريةٍ تؤدِّيها الأجساد. ومثلما وقع لي مع «الحبِّ المقلق»، تعيَّنَ عليَّ أن أطمئن نفسي: فكَّرتُ بأنَّ العبارات التوضيحيَّة الموازية ستختفي حتمًا، وستُغمَرُ الحواراتُ بدفء الكلمات التي ستجول في ذهن الممثِّل وعلى لسانه، وستتجلَّى الحكايةُ بأكملها في تصرُّفات الأجساد الحيَّة، والأصوات الحقيقيَّة، والشعور القويِّ بالمشاركة الذي يُؤمِّنُهُ إطار الصورة

السينمائيَّة. لكنِّي أحسستُ بالرضا حالما تجاوزتُ أثرَ التقطيع المشهديّ.

وهذا لا يعني أنَّ الشكوك لم تساورني، لا بل سأعدِّدُها لك هنا تباعًا.

1. يبدو لي المشهد الأوَّل ناجعًا، لا سيَّما أنَّه يُجنِّبُ أولغا التفكير مُجدَّدًا بأزمتها الزوجيَّة الأولى، وغيرتها من جينا، واكتشاف التقارب الحاصل بين ماريو وكارلا. لكنَّ هذا يُسبِّبُ مشكلة: لم يعد واضحًا أنَّ أولغا امرأةٌ قادرةٌ على إدارة علاقتها الزوجيَّة برويَّةٍ وهدوءٍ واتِّزان. كما أنَّه يُضعِفُ انطباعنا بأنَّها ستنجح في السيطرة المُحكَمة على تأثيرات الهجران، باعتبارها امرأةً مُثقَّفةً من هذا الزمان، مختلفةً عن نسوة الأمس المقهورات. المشهد الأوَّل إذًا، والمشاهد التي تليه مباشرة، لا بأس بها، لكنَّها تُخاطِرُ في تفويت جزءٍ جوهريّ. ربَّما ينبغي إتاحة الفرصة للتوضيح بطريقةٍ أخرى بأنَّ أولغا ليست مُغفَّلة، وأنَّها لا تفقد رشدها بسهولة، وأنَّها قادرةٌ على مواجهة مخاطر الشرخ العاطفيّ. إنَّ انعدام هذا التوضيح يؤدِّي إلى ضحالة الشخصيَّة، واقتصار الحكاية على سردٍ هزيلٍ لما سبق أن رواه فيرجيل عن ديدون. إذ إنَّ «أيَّام الهجران»، بخلاف ذلك، تروي كيف تتعرَّضُ المرأةُ المجهَّزةُ بالدفاعات لواحدةٍ من أعتى التجارب الهدَّامة، فتجرفها ورغم هذا تقاومها، وتنجو من هلاكها وهلاك أبنائها رغم خيبة أملها.

2. «الإحساس بالفراغ» يبدو لي أنَّه تكرَّرَ كثيرًا، وبسياقاتٍ هزليَّةٍ تُنقِصُ من قيمة هذا التعبير. وربَّما ليس من المناسب استهلاك

تعبيرٍ له دورٌ محوريٌّ في الرواية وفي السيناريو. أولغا، المهجورة، تجتاز هذا الإحساس بالفراغ تحديدًا، الذي يراه زوجها مجرَّد تبريرٍ ذاتيٍّ بائس. يجب أن نشعر بثقله إذًا عندما تخرج أولغا من الأزمة، وتكتشف أنَّ حبَّها لماريو قد انتهى.

3. صحيحٌ أنَّه ينبغي لشخصيَّة المسكينة أن تحظى بدورٍ مهمٍّ منذ البدء، لكنِّي أرى أنَّ مشهد هلوسات النفق يظهر في وقتٍ باكرٍ جدًّا، حين لم يتسنَّ لأولغا بعدُ أن تُباشِرَ هبوطَها الفعليَّ إلى العوالم السفليَّة، ما يُساهِمُ في جعله هشًّا من البداية، ويُقلِّصُ إمكانيَّة السرد التصاعديِّ لأزمتها. وخلافًا لذلك، يبدو أنَّ تماسك أولغا في البداية يُعزِّزُ تأثير انهيارها الدراماتيكيّ. لذا يجدر بذكرى المرأة الميتة أن تشقَّ طريقها بصعوبةٍ في داخل أولغا، إلى أن يتسنَّى لها «الخروج» والتفاعل باعتبارها نسخة.

4. قلتُ إنَّ السيناريو وظَّفَ جزءًا كبيرًا من الرواية، إلَّا أنَّه تجاهل أمرًا جوهريًّا: اللحظة التي تُسلِّمُ فيها المرأةُ قاطعةَ الورق لابنتها، وتوصيها بوخزها كلَّما بدت لناظريها شاردة. يعكس هذا الطلب أمرَيْن مهمَّيْن: أنَّ أولغا عازمةٌ على مقاومة خطر فقدان الذات بشتَّى السبل، وأنَّها إذا أرادت اليقظة فلا يسعها سوى التعويل على تلك الأنثى الصغيرة التي تتبعها في أرجاء البيت، مُتخبِّطةً بين الإخلاص والمعاداة. لم أفهم لماذا أُلغيَت هذه النقطة. العلاقة بين الأمِّ والابنة في روايتي هي في منتهى الأهمِّيَّة.

5. الكلب: لعلَّه ينبغي التشديد على صلته الوثيقة بماريو، وأغراض ماريو. قد يؤدِّي تجاهله أو إبطال دوره إلى تبسيط علاقة أولغا

بالكلب أوتو، والاستخفاف بمأساة نفوق هذا الحيوان.

6. كارَّانو: ربَّما يجب أن تكون شخصيَّته أكثر طمأنةً في البداية (غير مُزعِجة، بل مطمئنة؛ مطمئنةً بقدر ما هي مغوية)، وأقلَّ لينًا في النهاية. لم أقتنع بنشاطه باعتباره مُخلِّصًا، ولا برمزيَّته باعتباره ناظمَ الوزن. أُفضِّلُ أن تحافظ الشخصيَّةُ على غموضها، وأقرُّ بوجود أسبابٍ تقديميَّةٍ لذلك. لكنِّي أميل عمومًا بثقةٍ أكبر إلى إظهاره بصورةٍ مُزعِجةٍ في البداية، ثم مطمئنة، ثم جذَّابة، وغير حاسمةٍ بكافَّة الأحوال. فليس من العبث أن تُختَتَمَ الحكاية بتلك العبارة: «تظاهرتُ بأنِّي أُصدِّقه»، فهي نقطة وصول الرحلة إلى عوالم أولغا السفليَّة.

وكما ترى، تتركَّزُ معظمُ مخاوفي على المسار التصاعديِّ لأيَّام أولغا الجهنَّميَّة. هذا لا يعني أنَّ نصَّك، من تلقائه، لا يأخذ هذا المسار بعَيْن الاعتبار. إنَّما يجدر بك أن تُقرِّرَ ما إذا كنت ستجعل وتيرته أشدَّ حدَّة، بحيث نحصل على خاتمةٍ توحي بحرِّيَّةٍ شفيفةٍ وخائبة.

أشكرك على حسن عملك.

ملحوظة: السيناريو المذكور مستوحى من رواية «أيَّام الهجران»، وهذه الرسالة، غير المنشورة سابقًا، كُتِبَت بتاريخ 3 يونيو 2003.

4. مارغريتا بوي تُجسِّدُ أولغا على نحوٍ غير متوقَّع
إجاباتٌ على أسئلة أنجولا كوداتشي - بيزانيلّي

كوداتشي ـ بيزانيلّي: مرَّةً أخرى، يُستوحى فيلمٌ من روايةٍ من تأليفكِ. أيُّ شعورٍ تُولِّده لكِ «رؤيةُ» حكاياتكِ؟

فيرّانتي: يصعب البوح بهذا. كتابة الحكاية تشترط أن تحلمي بها بعينَيْن مفتوحتَيْن. وعندما تصبح فيلمًا، «ترينها» للمرَّة الثانية. والنتيجة هي أنَّ الفيلم المستوحى من روايتكِ ليس أوَّلَ «رؤيةٍ» لها بالنسبة إليكِ. ستُصفِّي المرَّةُ الثانيةُ ـ شئتِ أم أبيتِ ـ حساباتها من حيث التعقيد العاطفيُّ والتكثيف الخياليُّ مع الرؤيا الأولى التي تخصُّكِ بالفعل، بكلِّ محاسنها ومساوئها. لذا أحاول أن أكون عاقلة، وأذهب إلى السينما لا لرؤية روايتي، إنَّما لرؤية ما رأى فيها شخصٌ آخر.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: هل شاهدتِ فيلم فاينتسا؟ ما رأيكِ به؟

فيرَّانتي: شاهدتُهُ بشريط الڤيديو، بلا موسيقى تصويريَّة، عندما كان العمل عليه ما يزال جاريًا، وقد أُسيءُ لفاينتسا إن أطلقتُ حُكمًا على عملٍ لم يُنجَز بعد. أُفضِّلُ أن أبني رأيًا منطقيًّا في صالة العرض. ومع هذا، وحتى لو شاهدتُهُ بتلك الظروف، أقرُّ بأنَّ بعض لحظات الفيلم أذهلتني إيجابيًّا. المفاصل العنيفة أو المهينة في حياة أولغا قويَّةٌ جدًّا، وتشدُّ المُشاهِد، والممثِّلون بارعون إلى حدٍّ باهر. أعترف بأنَّه ما كان ليخطر في بالي اسم الممثِّلة مارغريتا بوي لأداء دور أولغا، ولكن، وربَّما بسبب هذا تمامًا، أدهشتني براعتها للغاية. مارغريتا بوي جسَّدَت أولغا على نحوٍ غير متوقَّع، لكنَّها أعجبتني.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: هل عاونتِ فاينتسا في كتابة السيناريو؟ هل طلبتِ الاطِّلاع عليه؟

فيرَّانتي: وصلني السيناريو، قرأتُه، سجَّلتُ بضع ملاحظات، ثم أرسلتُهُ إلى المخرج. هذا كلُّ شيء.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: صرَّحَ فاينتسا، في إحدى المقابلات، بأنَّه عمد إلى «أنسنة» شخصيَّة الزوج. مع أنَّ جموده الكلِّيَّ تحديدًا هو الذي جرف أولغا إلى المأساة، في الرواية.

فيرَّانتي: لوكا زينغاريتِّي ممثِّلٌ بارع، أجاد رسم شخصيَّة الرجل الذي لم يعد يشعر بحبِّه للزوجة التي يعيش معها. أُغرِمَ بامرأةٍ أخرى، وليس لديه القوَّة أو الشجاعة أو القسوة ليقول لزوجته إنَّ الحبَّ بينهما قد ذوى. هذا هو ماريو في الرواية، وأظنُّ أنَّه حافظ على هذه السمة على الشاشة كذلك. المشكلة هي

أنَّ حكاية أولغا هي حكايةٌ بضمير المتكلِّم، والسينما تواجه صعوبةً على الدوام مع ضمير المتكلِّم. حكاية أولغا هي حكاية تفكيكٍ وهدمٍ متصاعدَيْن، حتى إنَّها تصل إلى عتبة قتل الابن والجنون، ثمَّ تتوقَّفُ فجأة. «الأنا» في دوَّامة مناجاتها الذاتيَّة تطحن كلَّ الأشياء وكلَّ الأشخاص، زوجها في المقام الأوَّل. فمن الوارد أنَّ ما يُسمِّيه فاينتسا بأنسنة ماريو يشير حصرًا إلى صعوبة الحفاظ على تمظهرات الواقعيَّة البرجوازيَّة لأزمةٍ زوجيَّةٍ مشتركة، على الشاشة، إضافةً إلى مسارٍ نسويٍّ بضمير المتكلِّم، يتَّصف بالتوتُّر واللوعة واضطراب الشخصيَّة الحدِّيَّة.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: حدِّثينا عن علاقتك بالفيلم السابق المستوحى من «الحبِّ المقلق».

فيرَّانتي: أرسل لي مارتونه عدَّة نسخٍ من السيناريو، وجرت بيننا مراسلاتٌ مثمرة. دعاني لرؤية الفيلم، لكنِّي رفضتُ بعد تردُّدٍ طويل. ثم شاهدتُهُ في الصالة، بعد مدَّةٍ من صدوره، وأثَّرَ بي كثيرًا. لم يعكس الفيلم، بطبيعة الحال، ما «رأيتُهُ» وأنا أكتب، لكنَّه بدا لي أحيانًا أنَّه يُطوِّرُ الرواية بوسائل أخرى، مقتربًا بشكلٍ مثيرٍ من الواقع الذي موَّهتُهُ أو تستَّرتُ عليه بالسرد. ربَّما، عندما يختار أحدهم كتابًا ليُحوِّلُهُ إلى فيلم، لا تكمن المشكلة في احترام بنيته بأمانة، ولا بانتهاكها حسبما يجود به الإلهام؛ المشكلة الحقيقيَّة، عند المخرج، هي في إيجاد الحلول وأدوات التعبير بغية استخلاص حقيقة فيلمه من حقيقة الكتاب، وفي الجمع بين الحقيقتَيْن من دون أن تُخلخِلَ الواحدةُ طبيعة الأخرى، أو تُهدِرَ قوَّتها.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: يضطرُّ الكاتب «المتخفِّي»، مثل حضرتك، إلى الاستعانة بالآخرين لإيصال حكاياته إلى السينما. هل فكَّرتِ يومًا بالعمل في مجال الإخراج؟

فيرَّانتي: استغرقتُ حياةً بأكملها لأتعلَّمَ السرد بالكلمات المكتوبة، سأحتاج إلى حياةٍ أخرى لتعلُّم السرد بالصور.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: تحدَّثتِ في مقالةٍ نُشِرَت في لاريبوبليكا مؤخَّرًا عن مدام بوفاري. ما مدى أثر مدام بوفاري في أولغا، بطلة «أيَّام الهجران»؟

فيرَّانتي: بوفاري وكارينينا هما، بطريقةٍ أو بأخرى، سليلتا ديدون وميديا، لكنَّهما فقدتا القوَّة الغامضة التي تدفع بطلات العالم القديم لاستخدام قتل الابن أو الانتحار على سبيل التمرُّد أو الانتقام أو اللعنة. تعيشان زمن الهجران بالأحرى باعتباره عقابًا على ذنوبهما. أولغا، بخلاف ذلك، هي امرأةٌ مثقَّفةٌ من هذا الزمان، متأثِّرةٌ بالنضال ضدَّ النظام البطريركيّ. تعلم ما الذي قد يحلُّ بها، وتحاول ألَّا يُدمِّرَها الهجران. حكايتها تروي كيف تقاوم، وكيف تمسُّ القاع وتصعد ثانية، وكيف يُغيِّرُها الهجران من دون أن يفنيها.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: هل تعملين على روايةٍ جديدة؟

فيرَّانتي: لا، إنَّما أُعيد ترتيب حكايةٍ للأطفال، كتبتُها سابقًا، وتتحدَّثُ عن البنات والدمى والشاطئ والبحر.

كوداتشي ـ بيزانيلّي: منذ بضعة أشهر، استُأنِفَت المحاولات المحمومة للكشف عن هويَّتِكِ الحقيقيَّة. توصَّلَ أحد فقهاء اللغة إلى ترجيح اسم الكاتب دومينيكو ستارنونه، معتمدًا بذلك على

تحليل النصوص، وهي الوسيلة نفسها التي أدَّت إلى «إماطة اللثام»، في هولندا، عن ماريك فان دير ياخت، الاسم المستعار لآرون غرونبرغ. ما أثر ذلك عليكِ؟ هل ستخرجين يومًا إلى العلن؟ (من ناحيتي، سأظلُّ مؤمنةً بأحد الحوارات الختاميَّة من رواية «لا تقتل عصفورًا ساخرًا»، أستشهد به من الذاكرة: «فهمتُ لماذا يختبئ بو ريدلي ولا يظهر لأحد». «لماذا؟». «لأنَّه لا يريد أن يُزعِجَه أحد»).

فيرَّانتي: إنَّني أخرج إلى العلن في كلِّ مرَّةٍ أنشر فيها شيئًا ما، وحتى هذه الإجابات على أسئلتكِ أعدُّها خروجًا إلى العلن. يبدو لي هذا الخروج كافيًا. أمَّا فيما تبقَّى، فلا أعلم ما الذي يستحقُّ أن يُكشَفَ حقًّا. الكلمات التي تصبح عامَّةً هي ملكٌ للجميع. وأن يُنسِبَها أحدهم إلى فلانٍ أو سواه، فهذا مصيرها. ومن جهةٍ أخرى، ألا يُفسِحُ مَن قرأ كتابي مجالًا لكلماتي في قاموسه الخاصّ؟ ألا يمتلكها؟ ألا يُعيد استخدامها أحيانًا؟ الكتب ملكٌ لمن يكتبها في حالةٍ واحدةٍ فقط: إذا أتمَّت دورتها، ولم يَعُد أحدٌ يقرأها.

ملحوظة: هذا الحوار، الذي أجرته الصحفيَّة أنجولا كوداتشي ـ بيزانيلّي، ظهر على صفحات «L'Espresso»، مع بعض الحذوفات نظرًا إلى ضيق المجال، بتاريخ الأوَّل من سبتمبر 2005، بعنوان «أولغا، مدام بوفاري السعيدة خاصَّتي»، وذلك بمناسبة تقديم فيلم «أيَّام الهجران»، للمخرج روبرتو فاينتسا، بمهرجان البندقيَّة.

5. كتابُ لا أحد

شاهدتُ فيلم «جابرييل» للمخرج باتريس شيرو، وقرأتُ نوفيلّا «العودة» للأديب جوزيف كونراد، التي اقتُبِسَ الفيلم منها. تساءلتُ ما الذي تعنيه صفة *المقتَبَس* هذه، ولم أعثر على إجابةٍ مقنعة. ولم أقتنع حتى بمقولة إنَّ فيلمًا ما مستوحى من كتابٍ ما. وعندما أبلغوني بوجود مصطلح يصعب لفظه، «الترجمة التحويليَّة»، يصف بدقَّةٍ أكبر ذلك النَقلَ من الكتاب إلى السينما، لم أجد المفهومَ مفيدًا، سوى أنَّه يُشير إلى عمليَّة انتقالٍ ليس إلَّا، فقلتُ في نفسي: من الأفضل العودة لاعتماد **مقتبس**، **مستوحى**. فإذا كان فيلم «جابرييل» مقتبسًا من نوفيلّا «العودة»، ألا يعني هذا أنَّ القصَّةَ وعاءٌ أوسع من الفيلم؟ أو إذا كان الفيلم مستوحى من الكتاب، ألا يعني هذا أنَّ الصفحة المكتوبة تتحدَّثُ عبر الفيلم مثلما يتحدَّثُ أبولو من صدر بيثيا؟

لا أدري. يتعرَّفُ المتفرِّجُ الذي يشاهد «جابرييل»، وقرأ

«العودة»، على المصدر الأدبيّ منذ اللقطات الأولى. لكنَّه يلاحظ، منذ اللقطات الأولى أيضًا، كثرة الفروقات بين الفيلم والحكاية. فعلى سبيل المثال، لسنا في قلب لندن، إنَّما في باريس. شخصيَّة الرجل لم تعد تُسمَّى آلڤان، إنَّما جان. ومن السهل أن ندرك أنَّ رجلًا بريطانيًّا مُتنعِّمًا يسكن لندن في أواخر القرن التاسع عشر، لا يتطابق البتَّة مع رجلٍ فرنسيٍّ مُتنعِّم يسكن باريس في أوائل القرن العشرين. أكثر من ذلك: من اللافت أنَّ قصَّةً فيها زوجةٌ تعود بعد أن كانت قد رحلت، وزوجٌ لن يعود أبدًا بعد أن جرَّبَ كلَّ طريقةٍ للبقاء، يتحوَّرُ عنوانُها من «العودة» إلى «جابرييل»، عند الانتقال من الصفحة إلى الشاشة.

مَن هي جابرييل؟ لا يوجد في النوفيلّا أيَّة شخصيَّةٍ تُدعى جابرييل. فالزوجة، بعد أن تركت لزوجها رسالةً تقول فيها إنَّها ستهجره من أجل رجلٍ آخر، وعدلت عن قرارها وعادت إلى عشِّ الزوجيَّة في ظرف ساعاتٍ قليلة، ليس لها اسمٌ في صفحات كونراد. وإنَّ لخيار الكاتب في إخفاء الاسم أهمِّيَّةً يُدركها كلُّ مَن قرأ القصَّة. زوجةُ آلڤان المجهولة الاسم، تُدعى جابرييل عندما تصبح زوجة جان. لماذا؟ وأيُّ سببٍ يؤدِّي بحكايةٍ قائمةٍ على مخاوف الرجال وتوجُّساتهم إلى إبراز مركزيَّة الشخصيَّة النسائيَّة في العنوان؟ وما الذي يدفع المخرج شيرو لاختيار اسمٍ لزوجة آلڤان وجان، ولعنونة الفيلم بهذا الاسم علاوةً على ذلك؟

إنَّ هذه التساؤلات، حسب ظنِّي، تخصُّ الأدب أكثر ممَّا تخصُّ السينما. لستُ قادرةً على قول شيءٍ عن علم نفس القارئ، ولا عن علم نفس المتفرِّج، لكنَّني لم أقتنع تمامًا باعتبار خَيْط

الكتابة الأدبيَّة خَيطَ آريان الذي يسهل مدُّه. يتمسَّكُ القارئُ بهذا الخَيْط وينقاد لتوجيهاته بالتأكيد. ولا شكَّ بأنَّ توليفةَ الكلمات والجُمَل تتَّخذُ عند القارئ طابعًا مُلزِمًا، ككلمة السرِّ التي تفتح الخزنة تمامًا. إلَّا أنَّه لا وجود لطريقةٍ صحيحةٍ لتفعيل قدرات الحكاية المكتوبة، ولا يجدي دليلُ المستخدم نفعًا كبيرًا. إنَّ مفهومَ «القراءة الصحيحة» بدعةٌ من صنيعة الأكاديميِّين والنقَّاد. كلُّ قارئٍ يستخلص من الكتاب الذي يقرأه *كتابه الخاصّ*، لا أكثر ولا أقلّ. وإنَّ الرفوفَ التي رصصناها بالكتب التي قرأناها خدَّاعة، لا تُقدِّمُ لنا سوى عناوين وأغلفةٍ وصفحات. في حين أنَّ الكتب التي قرأناها *حقًّا* هي أشباحٌ تستحضرها قراءاتٌ لا تخضع لأيِّ قانون. كان ذلك الخلل في الماضي شأنًا خاصًّا بالمطلق، قد يترك في حدوده القصوى أثرًا عامًّا في صفحات القرَّاء المحترفين. أمَّا اليوم فقد تغيَّرت الحال. يكتظُّ الإنترنت بقرَّاء يكتبون عن *كتابهم الخاصّ*. ويزداد استخدامُ كُتَّاب السيناريو والمخرجين النصوصَ الأدبيَّةَ باعتبارها عتبةً لإقلاع مُخيِّلاتهم. وإنَّ هذه المادَّة تدلُّ على شيءٍ واحدٍ لا لبس فيه: الكتابة السرديَّة ما تزال حتى اليوم الحضنَ الأشدَّ ترحيبًا بهذا العالم الصاخب أو الأبكم، ومرتاديه المحتاجين إلى حكايات، سواء أكانوا مجرَّدَ قرَّاء، أو متخصِّصين في تحويل الكلمة إلى صورة. تكمن قوَّةُ الأدب، التي لا يمكن تجاوزها حتى الساعة، في قدرته على خلق كائناتٍ نابضة، يمكن لأيٍّ كان أن يستقي من أوردتها، مثل أوردة أسقليبيوس الأسطوريّ، وأن يستخلص منها الحياةَ أو الموت، وأعمالًا أخرى جبَّارةً أو ضعيفةً وباهتة.

استقى كلٌّ من كاتبة سيناريو «جابرييل»، ومخرج الفيلم، من نوفيلَّا «العودة» لكونراد. سوى أنَّ قراءتهما ـ وهذا أمرٌ طبيعيّ ـ ولَّدَت حكايةً أخرى، مختلفةً عن الأصل، علمًا بأنَّها تحترم كافَّة أطوارها، وسمتها الأدبيَّة أيضًا. فهل ما تزال هذه حكاية كونراد، أم أنَّها أمست حكاية شيرو؟ لا هذا ولا ذاك. أعتقد أنَّها صارت ***حكايةَ لا أحد***، مع أنَّها لم تتوالد إلَّا بفضل رحابة نصِّ كونراد السخيَّة. دخلها شيرو، ووجد في صمت شخصيَّة الزوجة، والجُمَل القليلة التي تقولها، مُحفِّزاتٍ كافيةً ليتخيَّلَ أنَّه يقرأ قصَّة امرأةٍ متمرِّدةٍ ومهزومة، يائسةٍ وشرسة، نافرةٍ من زوجها وعشيقها المحتمل، امرأةٍ بلا حبّ، منهكةٍ من أدائها دور الزوجة. أي إنَّ شيرو، قبل أن يُخرِجَ فيلمه حتى، ***استخلص*** من حكاية كونراد **حكايةً** غير مكتوبة، وغير مطبوعة، وغير قابلةٍ للقراءة في أيِّ مكان.

ونحن جميعًا مثل شيرو، نقرأ كتبَ لا أحد. أنا على سبيل المثال، قرأتُ منذ مدَّةٍ نوفيلَّا «العودة» إيَّاها، لكنَّها كانت محض لعثمة. الشخصيَّات لا تنطق إلَّا جملًا مبتورة: الزوجة المجهولة الاسم تنقطع عن الحديث في منتصف كلامها، وزوجها آلفان كذلك، وهكذا يسيء أحدهما فهم الآخر، ولا يتفاهمان. تقوم محاولتهما للبقاء معًا على الجملة المهشَّمة، المتحفِّظة، ذلك أنَّه لو كانت جملهما كاملةً لما حدثت القطيعةُ حتمًا. ناهيك بالأحاسيس الممسوخة، التي يعدُّ كلُّ إحساسٍ منها نذيرَ تفكُّك. بل إنَّ هذه الجمل المتقطِّعة والمشاعر المنحرفة هي التي **صنعت** تلك الحكاية حقًّا، حسب ظنِّي. آهةٌ تُطلِقها الزوجة، يحسَبُها

آلڤان صادرةً عن جسده. وعندما يحاول وضع الكأس على الطاولة، يتشوَّشُ تصوُّرُهُ لأبعادها، فيشعر بأنَّ الكأس تخترق الخشب وتسقط في الفراغ. وإذا أراد فتح الباب، يخفق، ويصرّ، ولا يتذكَّر أنَّه قفله بالمفتاح. هذا ما كانت عليه الحكاية بالنسبة إليّ. ولكن عندما أعدتُ قراءتها، بعد مشاهدة الفيلم، وجدتُ أنَّ هذه الأشياء، التي بدت لي قلبَ الحدث في النصّ، لا تحتلُّ إلّا بضعة أسطرٍ منه. بل وجدتُ أنَّني نسبتُ إلى كونراد صفحاتٍ لم أكن قد قرأتُها إطلاقًا، ولم يكن قد كتبها إطلاقًا، ولم يكن فيلم شيرو بالتالي يحتوي على أيِّ أثرٍ منها.

نوفيلّا «العودة» التي أُحيلُ عليها هنا، مختلفةٌ تمامًا عن التي استند إليها شيرو إذًا. ففي هذه زوجةٌ من أواخر القرن التاسع عشر، تتمتَّعُ بلسانٍ سليطٍ وصريحٍ ولاذع. وفي حين أنَّ زوجها يظلُّ رجلًا برجوازيًّا من مئة عام مضت، تتفرَّدُ جابرييل بسمات المرأة المعاصرة. ولئن أجرى كونراد معظم أحداث حكايته في غرفةٍ ممتلئةٍ بمرايا تُضاعِفُ هذا الثنائيَّ بحشدٍ من أشباههما، أبقى شيرو حصرًا على نسخةٍ واحدةٍ تخصُّه من انعكاسات آلڤان ـ جان، واستبعد أيَّ رمزيَّةٍ للضحالة عن جابرييل. آلڤان في النصِّ المكتوب يشعر بأنَّه مُهدَّدٌ من لغز المرأة الغامض، التي تُخطِّطُ لتسريح الخادمات الصامتات واستبدالهنَّ بذكورٍ فقط، فهذا النوع في رأيها مطمئنٌ بصورةٍ أكبر. أمَّا في فيلم شيرو، هناك خادمةٌ واحدة، حرَّةٌ فعلًا، ثرثارةٌ فعلًا، لها حضورٌ بارزٌ في الحدث. باختصار، الفيلم هو الأثر المرئيُّ الناجم عن *نصٍّ آخر*، لم يكتبه كونراد، ولا يمكن تقفِّيه في الصفحات الموجودة تحت أعيننا نحن

القرَّاء، ولا يَحضُر في تلك التي نخال أنَّنا قرأناها في الماضي. «اقتُبِسَ» الفيلم بالفعل من ***هذا النصِّ الآخر***، الذي خلقتْهُ عوالمُ شيرو، وحساسيَّتُه، وضروراتُ مهنته، ومتطلَّباتُ الصناعة السينمائيَّة.

فهل هو النصُّ الصحيح؟ النصُّ الخاطئ؟ أعتقد أنَّ الحُكم على قيمته مشروع، لكنَّه ليس مصيريًّا. تكمن قوَّة الأدب تمامًا في هذه الإمكانيَّة المتواصلة للقراءة الحالمة، وتحفيز الخيال، ونقطة الانطلاق نحو أعمالٍ أخرى. أتصوَّرُ عددًا لانهائيًّا من «أماكن» أخرى لنصِّ كونراد. كلُّها مأهولة، وكلُّها مُولِّدةُ سرديَّات. لا أراها، ولن أراها أبدًا، حتى لو أعدتُ قراءته مرارًا، وذلك لسببٍ بسيطٍ هو أنَّني أسارع إلى شغل الأماكن التي تلائمني أكثر من سواها. هكذا هي القراءة بالنسبة إليّ.

لهذا السبب أصغي بفضولٍ شديدٍ دومًا إلى آراء الناس حين يتحدَّثون عن كتبٍ أهواها. أشعر بأنَّهم يُشيرون إلى **كتب *لا أحد*** بالضبط. بين الكتاب قيد الطباعة والكتاب الذي يشتريه القرَّاء هنالك دومًا ***كتابٌ ثالث***، كتابٌ يكون فيه إلى جانب الجُمَل التي كتبناها جُمَلٌ نتخيَّلُ أنَّنا كتبناها، وإلى جانب الجُمَل التي يقرأها القرَّاء جُمَلٌ تخيَّلوا أنَّهم قرأوها. وهذا الكتاب الثالث، المراوغ، المتقلِّب اللون، هو كتابٌ حقيقيٌّ رغم ذلك. لم أكتبه أنا حقًّا، لم يقرأه قرَّائي حقًّا، لكنَّه موجود. إنَّه الكتاب الذي **يتكوَّنُ** من العلاقة بين الحياة والكتابة والقراءة. نجد آثارًا لغرضٍ كهذا في تصريحات الكُتَّاب حين يتأمَّلون في نصوصهم، وفي نقاشات القرَّاء المولعين. لكنَّه يصبح جليًّا على وجه الخصوص عندما

يكون القارئ متميِّزًا، لا يقتصر على القراءة إنَّما يمنح شكلًا لقراءته، بمراجعةٍ مثلًا، أو بحث، أو سيناريو، أو فيلم. وإنَّ السينما المستوحاة من الأدب بالذات ـ لأنَّها تنتهج أسلوبًا مغايرًا لتوليد كائنٍ سرديٍّ آخر مستقلٍّ بحدِّ ذاته ـ تشهد على وجود هذا الكتاب الثالث الذي لا يُشترى عند باعة الكتب، ولا يمكن العثور عليه في المكتبات، ومع ذلك يظلُّ حيًّا ونشطًا. ومن هذا الكتاب يُقتَبَسُ الفيلم، وكلُّ ما يتوالد عن النصّ.

ليست كلُّ تلك الكتب الوسطى مثمرةٌ طبعًا. فمن بين طرائق القراءة المتعدِّدة، أستنكر تلك التي تصقل الحكايات، وتجعلها طبيعيَّة، وغالبًا ما تكون القراءات السينمائيَّة عرضةً لهذا. تُنقِّبُ السينما في الأدب بشكلٍ مُنفَلِتٍ دائمًا، لغايةٍ وحيدةٍ هي إيجاد نقاط انطلاق، وموادَّ خامّ. وإذا احتوى النصُّ على عناصر شاذَّةٍ أو مقلقة، فإنَّ السرد السينمائيَّ غالبًا ما يُعامِلها على أنَّها نقيصة، فيُطهِّرُهُ منها، أو قد لا يلحظ وجودها حتى، ويُفضِّلُ أن يستخرج من الكتاب ما يجده مُثبَتًا، وما يفترض أنَّه يثير الجمهور ليشاهده ويعاود مشاهدته. وعليه، لا ينبغي أن يخشى الكُتَّاب من إقدام مُعدِّي السيناريو والمخرجين على النهب العشوائيِّ للعمل الأدبيّ، فالرواية لا تُكتَبُ إلَّا ليستولي قرَّاؤها عليها. لا ينبغي حتى أن يخشوا من حاجة المخرجين، ذوي الحسِّ الإبداعيِّ الغزير، إلى إخفاء الأصول الأدبيَّة لأعمالهم نفسها، أو إنكارها بشتَّى السبل. عدم الاعتراف بالدَّيْن آفةٌ شائعة، قلَّما تضرُّ بالعمل مصدرِ الدَّيْن. قد تجرح كبرياء مَن ألَّفَه في الحدِّ الأقصى. إلَّا أنَّ ما يُثير القلق بالأحرى هو التطبيع السينمائيُّ للنصِّ الأدبيّ. وبالعودة إلى

«جابرييل»، فعلى الرَّغم من أنَّ الممثِّلة إيزابيل أوبير قدَّمَت أحسن ما عندها، وأنَّ فيلم شيرو اجتذبنا تمامًا من خلال شخصيَّة المرأة التي تؤدِّيها الممثِّلة، فإنَّنا نشعر بأنَّ رحابة كلمات كونراد أُسيءَ استغلالها، وأنَّ السيِّدة التي على الشاشة أقلُّ مدعاةً للقلق من الزوجة المجهولة الاسم على الصفحة، وأنَّ الفيلم يُقدِّمُ البيت، الذي بناه لنا الكاتبُ حالكًا ومبهَمًا، على أنَّه مسكنٌ صالحٌ للسكن بأريحيَّة. هذا، هذا فقط، ما ينبغي أن يؤلمَ مَن يهوى الأدب.

ملحوظة: النصُّ غير منشورٍ سابقًا، وهو بتاريخ 10 أكتوبر 2005.

6. ما أقبح هذه الطفلة!

فرنسا بالنسبة إليّ ـ قبل باريس، قبلها بوقتٍ طويل ـ كانت تتمثَّلُ حصرًا في قرية إيونفيل ـ الدير، الواقعة على بُعد ثمانية فراسخ عن روان. أذكر أنَّني أقمتُ في اسم المكان هذا خلال إحدى الأمسيات، ولم أكن قد بلغتُ الرابعة عشرة، مُسافِرةً بين صفحات «مدام بوفاري». ومع مرور الوقت، وشيئًا فشيئًا حتى يومنا هذا، أُضيِفَ عندي ألفُ اسم آخر لمدنٍ وقرى، بعضها في أرجاء إيونفيل، وبعضها بعيدٌ جدًّا عنها. لكنَّ فرنسا ظلَّت في ذهني جوهريًّا على أنَّها إيونفيل، مثلما اكتشفتُها في أمسيةٍ منذ عقودٍ خلت، عندما بدا لي أنَّني اصطدمتُ بمهنة صنع المجازات وبذاتي في آنٍ معًا.

ولا شكَّ بأنِّي وجدتُ نفسي في بيرت بوفاري، ابنة إيمَّا وشارل، وأحسستُ بهزَّةٍ عنيفة. كنتُ أعلم أنَّ عينيَّ على الكتاب، وأستوعب الكلمات بالتأكيد، ورغم هذا خُيِّلَ إليَّ أنَّني أتقرَّبُ من

أمّي، مثلما تحاول بيرت الصغيرة التقرُّبَ من إيمَّا بوفاري، ***لتمسك بأطراف أشرطة مريلتها***. سمعتُ صوت مدام بوفاري بوضوحٍ وهي تقول بعصبيَّةٍ متزايدة: «***دعيني وشأني! دعيني وشأني!***»، وكان مثل صوت أمِّي عندما تهيم في أعمالها وأفكارها، وأنا لا أريد الابتعاد عنها، ولا أريدها أن تبتعد عنِّي. تأثَّرتُ عميقًا بصرخة تلك المرأة المتضايقة وهي تنجرف بفعل ***اضطراباتها***، مثلما تنجرف ورقة شجرٍ في يومٍ ماطرٍ نحو بالوعة الصرف السوداء. وسرعان ما سُدِّدتِ الضربة، على شكل نكزة. ***بيرت ـ أنا ـ سقطت عند قاعدة الصوان، فشقَّ مقبض الدُّرجِ النحاسيِّ خدَّها، الذي شرع ينزف دمًا.***

قرأتُ «مدام بوفاري» في مسقط رأسي، نابولي. قرأتُ النصَّ الأصليَّ بمشقَّة، بموجب ما فرضتْهُ عليَّ أستاذةٌ صارمةٌ وقديرة. تتألَّفُ لغتي الأمّ، النابوليتانيَّة، من طبقاتٍ من الإغريقيَّة، واللاتينيَّة، والعربيَّة، والألمانيَّة، والإسبانيَّة، والإنكليزيَّة، والفرنسيَّة، الكثير من الفرنسيَّة. هنالك أوجهُ شبهٍ كبيرةٌ باللفظ بين الفرنسيَّة والنابوليتانيَّة، فعبارة «دعيني وشأني» وكلمة «دم»، متطابقتان لفظيًّا بين اللغتَيْن تقريبًا. فلا عجب إذا بدت لي لغةُ «مدام بوفاري» لغتي نفسها، أحيانًا، اللغة التي تظهر فيها أمِّي مثل إيمَّا وهي تقول ***دعيني وشأني***. كانت أمِّي تستخدم كلمة «sparadrap» أيضًا، للدلالة على الضمادات اللاصقة التي ينبغي وضعها على الجرح الذي منيتُ به ـ أثناء القراءة حين كانت بيرت تُمثِّلُني ـ إثر الاصطدام ***بمقبض الدُّرج النحاسيّ***.

أدركتُ عندئذ، للمرّة الأولى، أنَّ البلد، وموقعه الجغرافيّ،

ولغته، ومجتمعه، وسياساته، وتاريخ شعبه بأكمله، يقع بالنسبة إليَّ في الكتب التي أحبُّها، والتي أستطيع الدخول فيها كما لو أنَّني أكتبها. فرنسا بدت قريبة، وبدا أنَّ إيونڤيل لا تبعد كثيرًا عن نابولي. الجرح ينزف دمًا، الضماد اللاصق الموضوع على الخدِّ يشدُّ جلدي بخطٍّ منحرف. «مدام بوفاري» تُسدِّدُ لكماتٍ صاعقة، تُخلِّفُ كدماتٍ لا تزول. واعتبارًا من تلك اللحظة، رافقني شكٌّ طيلة حياتي بأنَّ أمِّي، لمرَّةٍ واحدةٍ على الأقلّ، استخدمت كلمات إيمَّا ـ الكلمات الرهيبة نفسها ـ وفكَّرَت وهي تنظر إليّ، مثلما فعلت إيمَّا بابنتها بيرت: «*يا عجبًا! ما أقبح هذه الطفلة!*». الطفلةُ قبيحةٌ في نظر أمِّها! نادرًا ما قرأتُ أو سمعتُ جملةً تضاهي هذه الجملة، بفكرتها، وأسلوبها المكتوب، ووقْعها الذي لا يُحتَمَل. جاءتني الجملةُ من فرنسا مباشرة، ضربتني وسط صدري، وما زالت تصدمني حتى الآن، أعنف من نكزة إيمَّا التي أسقطت ـ وما زالت تُسقِطُ ـ بيرت الصغيرة عند قاعدة الصوان، على مقبض الدُّرج النحاسيّ.

كانت الكلمات تدخل فيَّ وتخرج منِّي: عندما أقرأ كتابًا لا أُفكِّرُ أبدًا بمن ألَّفَه، بل كما لو كنتُ أنا التي أؤلِّفُهُ بنفسي. ثم إنِّي في صباي لم أعرف أسماء أدباء، فكلُّ كتابٍ بالنسبة إليَّ كُتِبَ من تلقاء ذاته، يبدأ وينتهي، يُثيرني أو لا يُثيرني، يُبكِيني أو يُضحِكني. عرفتُ الفرنسيَّ الذي يُدعى غوستاف فلوبير لاحقًا، بعد أن بتُّ أعرف الكثير عن فرنسا، حيث أقمتُ لا بفضل الكتب فحسب، ولا بقدر ما أقمتُ في الكتب فحسب، بل حيث كنتُ أستطيع قياس المسافة الحقيقيَّة بين نابولي وروان، بين الرواية

الإيطاليَّة والرواية الفرنسيَّة. كنتُ أقرأ حينذاك رسائل فلوبير، ومؤلَّفاته الأخرى. كلُّ جملةٍ يكتبها بديعة، بعضها كان أفضل من بعضها الآخر، لكنِّي لم أجد مثيلًا للقوّة المدمِّرة المنبثقة من خاطر الأمِّ ذاك: «*يا عجبًا! ما أقبح هذه الطفلة!*». وفي مراحل معيَّنةٍ من حياتي، ظننتُ أنَّ فكرةً كهذه لا يمكن أن تخطر إلَّا في بال رجل، ليس له أبناء، فرنسيٍّ نَزِق، دبٍّ محبوسٍ في بيتٍ ومنهمكٍ في الخوار، كارهٍ للنساء يرى في نفسه أبًا وأمًّا لمجرَّد أنَّ له ابنة أخ. وفي مراحل أخرى، حسِبت، بغضبٍ ونقمة، أنَّ أساطين الكتابة من الذكور قادرون على تقويل شخصيَّاتهم النسائيَّة ما تُفكِّر فيه النساء وتقلنه وتعشنه في الواقع، لكنَّهنَّ لا يجرؤن على كتابته. أمَّا اليوم، خلافًا لذلك، عدتُ إلى معتقدات مستهلِّ المراهقة. أعتقد أنَّ الأدباء نسَّاخون مُخلِصون ومثابرون، يُدوِّنون وفقًا لما يقتضيه نظامهم الخاصُّ والصارم بشكلٍ أو بآخر. غير أنَّ الكتابة الحقيقيَّة، الأهمَّ فعليًا، هي صنيعة القرَّاء. فعلى الرَّغم من أنَّ صفحات فلوبير كُتِبَت بالفرنسيَّة، أجد أنَّ عبارة «laisse-moi»/ «دعيني وشأني»، التي ترد على لسان إيمَّا، لها لكنةٌ نابوليتانيَّةٌ إذا قُرِأتْ في نابولي، وكذا بالدم النازف من خدِّ بيرت، وكذا بالضمادات اللاصقة التي يأتي بها شارل بوفاري. فأمِّي كذلك، خطر ببالها ـ لكن بلغتها ـ أنَّه ما أقبح هذه الطفلة! وأعتقد أنَّها لم تفكِّر في ذلك إلَّا لأنَّ إيمَّا فكَّرَت في الشيء نفسه تجاه بيرت. لذا أحاول، مع السنوات، أن أسحب تلك الجملة من الفرنسيَّة وأضعها في مكانٍ ما من صفحاتي، أن أكتبها بنفسي للشعور بوزنها، وأنقلها إلى لغة أمِّي، وأنسبها إليها، وأسمعها من فمها

لأتبيَّنَ ما إذا كانت جملةً نسائيَّة، ما إذا كان في وسع امرأةٍ أن تنطقها بالفعل، ما إذا خطرت ببالي تجاه بناتي، ما إذا كان ينبغي استبعادُها وحذفُها، أم احتضانُها وإعادةُ العمل عليها، مقتطفةً من جملةٍ فرنسيَّةٍ ذكريَّة، ومنقولةً إلى لغة المرأة ـ الأمّ ـ الابنة. هذا هو العمل الذي يُفضي بنا إلى فرنسا حقًّا، ويُجاوِرُ الأجناس، واللغات، والشعوب، والأزمان، والجغرافيا[1].

ملحوظة: جاء هذا النصّ، بمحوره الأساسيّ، ردًّا على الناشر السويديِّ برومبرغ، الذي، بعد أن حصل على حقوق نشر «أيَّام الهجران» وقرأ ترجمتها، أبى أن ينشرها، مستنكرًا من الناحية الأخلاقيَّة سلوك أولغا، بطلة الرواية، حيال أبنائها (راجع مقالة شينتزيا فيوري بعنوان «فيرَّانتي مُقلِقةُ السويد»، كورييري ديلا سيرا، 21 أكتوبر 2003). ثم صدر النصّ، مع بعض التعديلات، عن دار فيريلدبيليوتيك بأمستردام، ضمن فعاليَّات صالون الكتاب بباريس 2004، مُدرَجًا ضمن الكتاب الجماعيِّ «Frankrijk, dat ben ik» [فرنسا هي أنا]، بعنوان «وزن اللغة». كما صدر على صفحات لا ريبوبليكا في 28 يونيو 2005. مكتبة سُر مَن قرأ

(1) كلُّ العبارات الواردة في هذا النصِّ بالخطِّ المائل والعريض هي باللغة الفرنسيَّة في الأصل، ومنقولةٌ حرفيًّا من رواية «مدام بوفاري» لفلوبير. لذا اعتُمِدَتْ بالعربيَّة من ترجمة د. محمد مندور، دار الآداب، بيروت 2009. (المترجم)

7. محطّاتٌ لبحثٍ واحد
إجاباتٌ على أسئلة فرانشسكو إرباني

إرباني: كيف حالكِ؟

فيرَّانتي: يُفزِعني حوارٌ يُستَهَلُّ بسؤالٍ كهذا بعض الشيء، فماذا عساني أقول؟ إن هممتُ بالنبش في الـ «كيف» لا أنتهي أبدًا. سأجيبك إذًا: أنا بخير، على ما أعتقد، وآمل أن تكون كذلك أنت أيضًا.

إرباني: بعد مرور أعوامٍ طويلة، أما زلتِ مقتنعةً بخياركِ البقاء في الظلّ؟

فيرَّانتي: «البقاء في الظلّ» تعبيرٌ لا يعجبني. يشي بالتآمر والقتل المأجور. فنلقل إنَّني آثرتُ، منذ خمسة عشر عامًا، أن أنشر كتبي من دون أن أشعرَ بضرورة امتهان الكتابة، ولم أندم حتى الآن. لا أكتب ولا أنشر إلَّا إذا بدا النصُّ جديرًا في رأيي ورأي ناشري. ثم يشقُّ الكتابُ طريقَه بمفرده، وأنتقل أنا

للانشغال بشؤونٍ أخرى. هذا كلُّ ما في الأمر، ولا أرى أيَّ سببٍ يدفعني لتغيير هذا المسار.

إرباني: ما حُكمكِ على التساؤلات المطروحة حول هويَّتك؟ هل تُمتِعُك؟ هل تُزعِجُك؟ أم ماذا؟

فيرَّانتي: تساؤلاتٌ مشروعة، لكنَّها مُبسَّطة. الكاتب مجرَّد اسم، بالنسبة إلى مَن يهوى القراءة. لا نعرف شيئًا عن شكسبير. وما زلنا نهوى أشعار هوميروس، مع أنَّنا نجهل كلَّ شيءٍ عن هوميروس. ولا وزن لفلوبير أو تولستوي أو جويس إلَّا إذا حوَّلَهم شخصٌ موهوبٌ إلى مادَّةٍ من أجل عملٍ ما: سيرة، دراسةٍ عبقريَّة، فيلم، عرضٍ غنائيّ. وما تبقَّى محض أسماء، أي وسوم. تُرى مَن يهتمُّ بقصَّتي الشخصيَّة الصغيرة، إذا كان في وسعنا الاستغناء عن قصَّة هوميروس أو شكسبير؟ إنَّ الذي يهوى الأدب بالفعل هو كالشخص المتديِّن. فالمؤمن يعلم جيِّدًا أنَّ سجلَّات النفوس تخلو من أيَّة معلومةٍ عن يسوع، مع أنَّه الأهمُّ حقًّا لديه.

إرباني: رُشِّحَت عدَّةُ أسماء خلال التكهُّنات حول هويَّتكِ، فأيُّها يثير اهتمامكِ: الأديب دومينيكو ستارنونه، أم الناقد غوفريدو فوفي، أم الكاتبة فابريتزيا راموندينو؟

فيرَّانتي: لا أحد. هذه برأيي لعبةٌ إعلاميَّةٌ سخيفة. يختارون اسمًا ضحلَ الأهمِّيَّة، هو اسمي، ويربطونه بأسماءٍ أكبر حظوة. لا يقع العكسُ أبدًا. لا يخطر في بال أيَّة جريدةٍ أن تملأ صفحاتها بفرضيَّة أن تكون رواياتي مكتوبةً بقلم أمين أرشيفٍ عجوزٍ متقاعد، أو موظَّفةٍ مصرفيَّةٍ شابَّةٍ عُيِّنَت توًّا. فماذا عساني أقول؟ يؤسفني أن يتعرَّضَ للإزعاج أشخاصٌ أُقدِّرُهم.

إرباني: عندما يُفتَحُ النقاشُ حول رواياتكِ، غالبًا ما تطغى مشكلةُ هويَّتكِ على المسائل الأدبيَّة: أهذا يُزعِجُكِ؟ وكيف تنوين معالجة الأمر؟

فيرَّانتي: أجل، يُزعِجُني. لكنَّه من جهةٍ أخرى يبدو لي دليلًا على أنَّ وسائل الإعلام لا تهتمُّ بشأن الأدب، إلَّا ما ندر. فلنأخذ أسئلتك على سبيل المثال: صدر لي كتاب، لكنَّك وجَّهتَ الحوار برمَّته نحو موضوعة الهويَّة، مع أنَّك تعلم أنَّني لم أكُن سأجيب إلَّا بعباراتٍ عامَّةٍ جدًّا. واسمح لي بأن أقول إنَّك حتى الآن لم تطرح أيَّ سؤالٍ يتناول «الابنة الغامضة»، ومُكوِّناتها، وأسلوبها. تسألني كيف أعالج اهتمامهم بهويَّتي حصرًا وتجاهلهم لكتبي. لا أدري. فحضرتك مثلًا ـ واعذرني على ذلك ـ لم تفعل أيَّ شيءٍ لتغيير هذا الوضع، ومواجهة ما تُسمِّيه بالمسائل الأدبيَّة.

إرباني: هل يوجد ما يُسلِّي في لغز إيلينا فيرَّانتي، ما تجدينه مُسلِّيًا؟

فيرَّانتي: أرأيت؟ ماذا عساني أقول؟ لا أجد ما يُسلِّي في ذلك سوى التالي: أن أُثْبِتَ للقرَّاء ماهيَّة الهرميَّة الإعلاميَّة. ليست القراءة ما تثير الاهتمام، إنَّما الألغاز، لا سيَّما الألغاز التافهة.

إرباني: بِمَ تردِّين على مَن يُلمِّحُ إلى أنَّ لغز إيلينا فيرَّانتي يساهم في زيادة مبيعات كتبها؟

فيرَّانتي: أردُّ بأنَّها ترَّهات. السينما هي التي ساهمت في زيادة مبيعات كتبي. أمَّا «لغز إيلينا فيرَّانتي» فهو مصدر إزعاج للقرَّاء الحقيقيِّين؛ فمَن يقرأ الروايات لا يرغب إلَّا في حكايةٍ آسرة، كثيفة، يُغذِّيها بشظايا تجربته المتناثرة.

إرباني: قلتِ سابقًا إنَّكِ لا تودِّين الظهور لأنَّكِ لا تريدين الانجراف بالوسط الإعلاميِّ المحيط بالكُتَّاب. ألا ترين أنَّه من الممكن الظهور وتلافي ما يحفل به الوسطُ الإعلاميُّ من مظاهر استعراضيَّة ونجوميَّةٍ وترويجيَّة، في الوقت نفسه؟

فيرَّانتي: بالتأكيد. ولكن ثمَّة التباس: المشكلة عندي ليست في الظهور ومن ثَم التلافي، فأنا لستُ انطوائيَّةً على الإطلاق. المشكلة عندي هي في عدم الظهور أبدًا. لماذا تستغرب الأمر؟ هنالك كمِّيَّةٌ كبيرةٌ من الكتب التي نجهل مؤلِّفيها، أو من الكتب التي نعرف مَن ألَّفها، عاشت، وما زالت صامدة، أو ماتت منذ زمنٍ من دون أن يظهر أحدٌ لينتصر لها. أحبُّ تلك الكتب، وأحبُّ القرَّاء الذين يقولون: لا أبالي بمن كتبها.

إرباني: عزوتِ خفاءكِ إلى أسبابٍ من بينها حضورُ جوانب من سيرتكِ الذاتيَّة في رواياتكِ، يمكن التعرُّفُ عليها رغم خضوعها لبعض التعديلات. أما يزال هذا السبب قائمًا؟

فيرَّانتي: أجل، فأنا مثل جميع مَن يكتبون، أعمل على أحداثٍ ومشاعر وعواطف تنتمي إليَّ بشكلٍ وثيق. لكنَّ المشكلة تغيَّرَت مع الوقت. أسعى اليوم إلى الحفاظ على حرِّيَّة النبش عميقًا في قصصي، من دون قيودٍ ذاتيَّة.

إرباني: تبدو رواياتكِ الثلاث أشبه بثلاث لحظاتٍ في روايةٍ ضخمةٍ واحدة، فيها تنويعاتٌ على بعض الثيمات، مثل علاقة الأمّ ـ الابنة، وهذه الثيمة تتمثَّلُ بأشكالٍ مختلفة، لكنَّها تظلُّ مركزيَّةً في الروايات الثلاث. أهذا انطباعٌ خاطئ؟

فيرَّانتي: أبدًا، على العكس. لقد ألَّفتُ كتبًا أخرى لم

أنشرها في نهاية المطاف، لأنَّها بدت بعيدةً كلَّ البعد عنِّي. أمَّا هذه الروايات الثلاث المنشورة، فهي تنتمي إليَّ تمامًا. أشعر بأنَّها محطَّاتٌ لبحثٍ واحد.

إرباني: في رواية «الابنة الغامضة» عائلةٌ توحي بسمات العائلة المافيويَّة، أهذا صحيح؟

فيرَّانتي: أجل، مع أنِّي أميل إلى سرد أفعالٍ قد ينزلق إليها أيُّ رجلٍ من مقاطعة كامبانيا. عرفتُ في صغري سماتٍ نابوليتانيَّةً غير مافيويَّة، كانت مُهدَّدةً على الدوام من خطر مافيا الكامورَّا. ورأيتُ حولي إمكانيَّة تخطِّي هذه الحدود بعفويَّة، كما لو أنَّ القفزة نحو الإجراميَّة لم تتهيَّأ بفعل الشقاء أو اضمحلال الموارد الهشَّة فحسب، بل بفعل «المعايير الثقافيَّة» أيضًا.

إرباني: كيف تتابعين الاهتمام المنصبَّ على نابولي في الأسابيع الأخيرة؟ مبالغةٌ إعلاميَّةٌ برأيكِ، أم أنَّ المدينة تشهد ارتفاع منسوب الجريمة فعليًّا؟

فيرَّانتي: مبالغةٌ إعلاميَّة. كان على الأضواء الكاشفة أن تُسلَّطَ على نابولي دومًا، وقبل عقود. فلهذه المدينة تاريخٌ طويلٌ مع الانحطاط، وهي حاضرةٌ كبرى، كانت وما زالت سبَّاقةً في الابتلاء بأزمات إيطاليا، وربَّما أوروبا قاطبة، لذا لا ينبغي أن تغفلَ عينٌ عنها. لكنَّ الإعلام يعتاش على الاستثنائيَّة: الموتى قتلًا، القمامة المتكدِّسة، كتابٌ باهرٌ لروبرتو سافيانو. أمَّا أن تكون المدينة غير قابلةٍ للعيش اليوميّ، فهذه قاعدةٌ لا تصنع خبرًا. لذا ما إن ينقضي الاستثناء حتى يُخيِّمَ الصمت، وتُواصِلَ الأشياءُ تعفُّنها.

إرباني: قلتِ ذات مرَّةٍ إنَّ نابولي تغمركِ بقلقٍ شديد. مدينةٌ عنيفة، مشاجراتٌ مباغتة، اشتباكٌ بالأسلحة البيضاء. نابولي السوقيَّة، حيث الناس مستعدُّون لارتكاب فظاعاتٍ محدودة، صارخين، مُتبجِّحين. أما زالت تُولِّدُ لديكِ هذا الانطباع؟

فيرَّانتي: أجل. لم يتغيَّر شيء. سوى أنَّ ما كان يبدو لي طابعًا تتفرَّدُ به مدينتي، ومنطقتي ـ نظرًا إلى خصائصها التاريخيَّة ـ بات من وجهة نظري يشمل بقيَّة أنحاء إيطاليا.

إرباني: هربتِ من نابولي هذه ما إن سنحت لكِ الفرصة، ومع هذا «حملتِها معكِ كمادَّةٍ بديلة، لتُذكِّري نفسكِ دائمًا بأنَّ الوجودَ يفتك بقدرات الحياة، ويُذلُّها بوسائل ظالمة». هل عدتِ إليها يومًا؟ هل تُفكِّرين في العودة للسكن فيها؟

فيرَّانتي: أعود إليها من حينٍ إلى آخر. أمَّا السكن فيها، فلا أدري. قد أفعلها إن اقتنعتُ بأنَّ التغيير ليس خدعةً خطابيَّة، بل ثورةً سياسيَّةً وثقافيَّةً بحقّ.

ملحوظة: ظهر حوار فرانشسكو إرباني في «La Repubblica»، في 4 ديسمبر 2006، بعنوان «أنا، الكاتبة المجهولة الوجه». وقد أوضح إرباني في مُقدِّمته، قائلًا: «تلقَّت إيلينا فيرَّانتي الأسئلة. لم تستهوِ بعضها، لكنَّها لم تتجاهلها. نضع إجاباتها هنا، مع التنويه بأنَّ طارح الأسئلة، نظرًا إلى طبيعة المحاوَرة، لم يستطع الردَّ عليها».

8. درجة الحرارة التي تُوقِدُ القارئ
حوارٌ مع مستمعي برنامج «فهرنهايت» الإذاعيّ

ـ لماذا شخصيَّاتُكِ هنَّ نساءٌ مُعذَّبات؟

إيڤا

إيڤا العزيزة: إنَّ ألم ديليا وأولغا وليدا ناجمٌ عن الخيبة. إنَّهنَّ نساءٌ يسعين إلى البتِّ مع تقاليد أمَّهاتهنَّ وجدَّاتهنّ. لا يحصلن على ما توقَّعنه من الحياة، إنَّما على أشباحٍ قديمة، هي ذاتها التي أُجبِرَت النساءُ في الماضي على إجراء تسويةٍ معها. الفرقُ الجوهريُّ هو أنَّهنَّ لا يخضعن لتلك الأشباح بصورةٍ سلبيَّة، بل يواجهنها ويبلين بلاءً حسنًا. لا ينتصرن، لكنَّهنَّ ببساطةٍ يتوصَّلن إلى خفضِ سقف توقُّعاتهنّ، وإيجاد توازناتٍ جديدة. لا أرى أنَّهنَّ نساءٌ مُعذَّبات، إنَّما نساءٌ مناضلات.

ـ أنا مغرمةٌ بكتابتك. ليس لديَّ فضولٌ لمعرفة مَن تكونين، لأنِّي أعرف عنكِ الشيء الوحيد الذي يهمُّني: ما يتردَّدُ صداه بيننا من خلال رواياتكِ.

أعرف أنَّكِ امرأة، لأنَّ امرأةً في صفحاتكِ تشعر وتعاني وتتألَّم، فالرجال في أقصى الحدود يستطيعون أن يفهموا تلك الصفحات، لا أن يكتبوها، بمن فيهم تولستوي الحرباء، الذي قدَّمَ عملًا حسنًا في «آنَّا كارينينا».

أرغب في معرفة ماذا تقرأين، وما الذي تودِّين قراءته.

هل تعرفينَ باولا فوكس، مؤلِّفة «شخصيَّاتٍ يائسة»؟ هي كاتبةٌ أُقدِّرُها بقدر ما أُقدِّرُكِ. في رواياتها تشويقٌ مماثل، رهيبٌ ومُمتِع. ترجمها رجلٌ إلى الإيطاليَّة بجدارةٍ عالية. ما أقصده هو أنَّكِ لو كنتِ رجلًا، فأنتِ من هذا النوع من الرجال، مُحاصَرٌ في أجواء كتاب امرأةٍ يترجمها، على طريقة زيليج تقريبًا.

تحيَّاتي وامتناني، كريستينا

كريستنيا العزيزة: أشكركِ على كلماتكِ المشجِّعة. تأثَّرتُ بإحدى جملكِ على وجه الخصوص: «ما يتردَّدُ صداه بيننا». أنا أحبُّ كذلك الكتب التي يتردَّدُ صداها بيننا. عندما كنتُ أكتب «الابنة الغامضة»، كنتُ أقرأ روايةً قديمة، «أوليڤيا»، صادرة عن دار إيناودي عام 1959 بترجمة كارلو فروتِّيرو. صدرت الرواية من دون الإفصاح عن هويَّة كاتبها عام 1949، عن هوغارث برس بلندن. أرى أنَّها تحتوي صفحاتٍ عظيمة الصدى، وأنصحكِ بها. وبخصوص «شخصيَّاتٍ يائسة» لباولا فوكس، فأشكركِ على هذه

المقارنة، لكنَّكِ كريمةٌ للغاية. «شخصيَّاتٌ يائسة» روايةٌ أحبُّها لكثافتها السرديَّة. أمَّا مغزاها الثريّ، فأشعر بأنَّني بعيدةٌ عنه مع الأسف.

ـ العزيزة إيلينا فيرَّانتي: قرأتُ «أيَّام الهجران»، ويحضرني أن أقول إنَّكِ امرأةٌ لِما برعتِ في وصفه عندما يهجرنا الرجال، الذين هم مُجرَّد كائناتٍ لا قلوب لها. ومن ناحيةٍ أخرى قد تكونين رجلًا أيضًا، فلا بدَّ أن يكون من بينهم رجلٌ واحدٌ على الأقلِّ يعي حجمَ الألم الذي يُسبِّبُهُ لنا (يخطرني القدير تولستوي وروايته «سوناتا كرويتزر»). تهانينا عمومًا. أفصحي لنا عن هويَّتكِ، إن أردتِ، وإلَّا فلا. الفنُّ أسمى بكافَّة الأحوال.

قارئتكِ ماريَّا تيريزا ج.

ماريَّا تيريزا العزيزة: أشكركِ على قراءة «أيَّام الهجران». لا أوافقكِ الرأي بأنَّ الفنَّ قادرٌ على التجرُّد من صانعه، بل أعتقد أنَّ الكاتب، شاء أم أبى، يذوب كلِّيًّا في كتابته. الكاتب موجودٌ دومًا، وهو في النصّ، لذا يمتلك ما يلزم للكشف عن الألغاز المهمَّة. أمَّا غير المهمَّة، فمن غير المجدي التطرُّق إليها.

ـ الأصدقاء الأعزَّاء في برنامج فهرنهايت: أكتب إليكم لإبلاغكم بحالةٍ فريدةٍ من نوعها تخصُّ ليدا، بطلة الرواية الأخيرة لإيلينا فيرَّانتي، «الابنة الغامضة» (التي لم أقرأها بعد، لكنَّني سأتلقَّاها كهديَّةٍ قريبًا). حسنًا، أنا أعيش في نابولي، واسمي ليدا،

خرِّيجة قسم اللغة الإنكليزيَّة (أُعلِّمُ وأترجم)، ومُطلَّقةٌ منذ عدَّة أعوام، وعندي ولدان في سنِّ المراهقة. هذا ما جعل الشكَّ يراودني: هل إيلينا الغامضة (التي بحسب الأسطورة هي ابنة ليدا) تعرفني؟

كلُّ الامتنان والتقدير، ليدا

ليدا العزيزة: ماذا عساني أقول؟ يأمل الروائيُّون في أن تجد القارئات والقرَّاء سببًا للتطابق مع شخصيَّات رواياتهم، لا بحسب معطيات سجلَّات النفوس حصرًا. عندما تنتهين من قراءة الرواية، راسليني وأخبريني إذا ما كانت التشابهات مع ليدا خاصَّتي تتجاوز عتبة الاسم. هذا الأمر يعنيني، نظرًا إلى أنَّكِ قارئةٌ واعدةٌ بمنح الرضا. وأقول لكِ بين قوسَيْن، إنَّ ملاحظتكِ حول صلة إيلينا بليدا تهمُّني جدًّا.

لم أختر اسم ليدا اعتباطًا. ليدا ـ يعرف هذا تلاميذُ المرحلة الثانويَّة والرسَّامون، على وجه الخصوص ـ هي الفتاة التي جامعها زيوس المتحوِّل إلى بجعة. ولكن، إذا كانت القارئات والقرَّاء من متابعي برنامج فهرنهايت مهتمِّين، أدعوهم للاطِّلاع، من باب الترفيه، على المجلَّد الثالث من «المكتبة» المنسوبة إلى أبولودورس. سيكتشفون أنَّ ليدا، في إحدى النسخ غير المكرَّسة من الأسطورة، تجد نفسها في حدث أمومةٍ مُعقَّدٍ وعصريّ.

الحكاية كما يلي: زيوس المتحوِّل إلى بجعةٍ لم يجامع ليدا، إنَّما نمسيس التي تحوَّلَت إلى إوزَّةٍ لتهرب منه. «ومن هذا الجماع ـ يخلص أبولودورس ـ أنجبت نمسيس بيضة، عثر عليها راعٍ في

الغابات وحملها هديَّةً إلى ليدا. حفظتها ليدا في صندوق، وعندما حان الوقت وُلِدَت إيلينا، التي رعتها ليدا كابنةٍ لها». هذه ليدا وهذه إيلينا ـ ابنتها التي ليست ابنتها ـ اللتان استوحيتُ منهما اسمَيْ الشخصيَّتَيْن في رواية «الابنة الغامضة». وسوف تتبيَّنين ذلك عندما تقرأينها.

ـ الكاتبة المحترمة إيلينا فيرَّانتي: لا يساعدني اللغز المحيط بكِ على فهمكِ. أحتاج إلى وضوحٍ في الرؤية.

ينبغي لي أن أراكِ، وأن أتأكَّدَ ممَّا إذا كنتِ امرأةً أو رجلًا، وأن أتحقَّقَ من عمركِ، وأن أستنتج من نظراتكِ نمطَ حياتك، وطبقتكِ الاجتماعيَّة. أعرف أنَّ كارلو إيمليو غادا منحدرٌ من عائلةٍ برجوازيَّة، وأنَّه كان منصاعًا لوالدته، ومظلومًا من قِبَل والده المستبدّ. من المهمِّ جدًّا أن يكون لدى القارئ صورةٌ عامَّةٌ عن شخصيَّة الكاتب؛ فعندما أقرأ لكاتبٍ يُثيرني، سرعان ما أهتمُّ بأثر شخصيَّته أو شخصيَّتها، الأثر الذي لفت انتباهي. تُربِكُني الافتراضيَّة. أُقدِّرُ كتاباتكِ، لا الظلمة التي تحيط بها. فالظلمة هي الظلمة.

تحيَّاتي القلبيَّة

أشكرك على تقديرك. ولكن لا بدَّ من أن أُخبرك بأنَّ القارئ ـ من وجهة نظري ـ إن كان يهوى القراءة، فعليه أن يهوى الافتراضيَّة بعض الشيء أيضًا، فما نفع الكتابة ما لم ترسم ملامحَ عالمٍ افتراضيّ؟ أمَّا عن مسألة الظلمة، فهل ثمَّة أفضل من القراءة

في غرفةٍ معتمة، على ضوء مصباحٍ خافت؟ أو هل ثمَّة أفضل من ظلمة مسرحٍ أو صالة سينما؟ إنَّ شخصيَّة كاتب الحكايات تكمن كلِّيًّا في افتراضيَّة كتبه. تعمَّقْ في كتبه، تجدْ عينَيْه، وجنسه، ونمط حياته، وطبقته الاجتماعيَّة، وصوت الهُو.

ـ قرأتُ لإيلينا فيرَّانتي «الحبَّ المقلق»، «أيَّام الهجران»، و«فرانتوماليا»، وهي كتبٌ تختلف فيما بينها من حيث البنية الفكريَّة والتأليف الفنِّيّ. أحببتُ «أيَّام الهجران» من بين الروايتَيْن كثيرًا، لأسلوبها الشائك والحادّ.

إنَّ تعرية اللغة تعني، عند فيرَّانتي، تعرية المفاهيم. لكنَّ هذا التجريد العميق في كتبها لا يؤدِّي إلى التبسيط، بل إلى نتائج تحليلٍ استقرائيٍّ دقيق، يُفسِحُ المجال للتأمُّل في المسائل الضمنيَّة: الوحدة، إعداد الألم، الحبّ. وفي هذا التمرين على البحث الشرس والممتدِّ عن المعنى، تنحت الكتابةُ الأمزجةَ والمشاعر، بتسليط الضوء على تناقضاتها وغموضها.

لديَّ بضعة أسئلة: ما الذي تقرأه إيلينا فيرَّانتي؟ وما علاقتها بالأدب الكلاسيكيّ، التراجيديا الإغريقيَّة تحديدًا؟ وما رأيها بعلاقة المدرسة بالقراءة؟

شكرًا، روبرتا ك.

روبرتا العزيزة: أنا ممتنَّةٌ لكِ على كلامكِ اللطيف. كنتُ قارئةً نهمةً في السابق، وكتبتُ كثيرًا عن العالم الكلاسيكيِّ القديم في صباي، من أجل المتعة، أو لأسبابٍ تتعلَّقُ بالدراسة. في

التراجيديَّات، لا سيَّما عند سوفوكليس، أجد دائمًا ما يُثير اهتمامي، وإن كان مجرَّد كلماتٍ قليلةٍ تُلهِبُ مُخيِّلتي. أمَّا بشأن علاقة المدرسة بالقراءة، فلا أعرف الكثير. من مرصدي كأمّ، أستطيع أن أقول إنَّ حساسيَّة المعلِّمين على درجةٍ عاليةٍ من الأهمِّيَّة، فالمعلِّمُ الذي لا يحبُّ القراءة يصيب نفورُهُ بالعدوى، حتى لو قدَّمَ نفسه إلى تلاميذه قارئًا نهمًا.

- إيلينا فيرَّانتي المحترمة: أنا قارئةٌ مولعةٌ بحكاياتكِ، وأعتبرها استكشافاتٍ استثنائيَّةً لتعقيداتنا الوجدانيَّة. لديَّ فضولٌ صغير: هل اخترتِ الاسم والكنية لإمضاء رواياتكِ بمثابة إشادة بإلسا مورانته؟ أعترف بأنَّني أُفضِّلُ أن أرى الأمر كذلك، حتى لو استنكرتِ هذه الفرضيَّة. تحيَّةً طيِّبة، وكلُّ الأمنيات بالتوفيق.

كارلا آ.

أحبُّ كتب إلسا مورانته إلى أبعد الحدود. بإمكانكِ تطوير فرضيَّتكِ، إن كان ذلك يُسعِدكِ. الأسماء والكنى مجرَّد وسوم، وهذا لن يجرح مشاعر والدة جدَّتي، التي أحمل اسمها والتي توفِّيَت منذ زمنٍ بعيد، حتى إنَّها باتت شخصيَّةً خياليَّة.

- الكاتبة المحترمة إيلينا فيرَّانتي: لم أقرأ كتبك، لكنِّي شاهدتُ الفيلمَيْن وأعجباني، لا لجودتهما فحسب، بل لِما يثيرانه من إشكاليَّات. لذا تصوَّرتُ أنَّ كتابتكِ مهمَّة، وممتعةٌ وجيِّدة.

نادرًا ما وجدتُ نفسي إزاء تحليلاتٍ بهذا العمق عن مشاعرنا

نحن النساء، وطوايا أنفسنا. وعادةً ما تُميِّعُ معاناتُنا الوجدانيَّةُ بكلمةٍ مهينة: هستريا، ويُطبِقُ الصمت كلِّيًا حول مُسبِّبات هذه الهستريا. أشكركِ على إضاءة أعماقنا، وإنَّني واثقةٌ من أنَّ هذا سيساعدنا على النشوء ونيل الاحترام. أتعرَّفُ على نفسي بما تحملينه إلى السطح، إذ إنَّني بدأتُ أعيش الحياة وأستمتع بزرقة السماء منذ أن انصرف ابناي كلٌّ في طريقه (ذكرٌ في الثامنة والأربعين من عمره، وأنثى في الثانية والأربعين). وأحسستُ بالأمر ذاته عندما أدركتُ أنَّ حبِّي لزوجي لم يكن له أيُّ داعٍ. على غرار أولغا تمامًا، بعد ألمها وانزلاقها في هاوية المعاناة، خطوتُ أولى خطواتي نحو التقدير الذاتيّ. يؤسفني أنَّكِ قرَّرتِ عدم الانكشاف. ألمح أحدهم إلى أنَّ خلف اسمكِ المستعار رجلًا، غوفريدو فوفي. إنَّني على يقينٍ كاملٍ من أنَّ الأمور تغدو أكثر واقعيَّةً حين ينظر كلٌّ منَّا في عَيْن الآخر. بكلِّ الأحوال، لا يحطُّ هذا من تقديري للمواضيع التي تتناولينها، مهما كانت جسمانيَّتُكِ. الآن، وقد لفت برنامج فهرنهايت انتباهي إليكِ، سأقرأ ما تكتبين، فهذا هو الأهمُّ في نهاية المطاف.

تحيَّاتي القلبيَّة

الجسد هو كلُّ ما نملك، ولا ينبغي الاستخفاف به. والفيلمان اللذان شاهدتِهما هما بالضبط «محاولةٌ لتشكيل جسدٍ» لِما هو موجودٌ في الكتابة. لكنِّي مقتنعةٌ بأنَّ الصفحة تنطوي على جسدٍ أكثر من الفيلم. يجب تسخير كلِّ مواردنا الجسديَّة، نحن الكُتَّاب والقرَّاء، لتفعيل الصفحة؛ فالكتابة والقراءة هما أعظم استثمارٍ في الجسمانيَّة. ففي الكتابة والقراءة، وفي توليف

الشيفرات وتفكيكها، مشاركةٌ للجسد، لا ينافسه فيها إلَّا تأليف الموسيقى وعزفها والاستماع إليها.

ـ الأعزَّاء القيِّمون على برنامج فهرنهايت. لقد أبهرتني رواية «الحبِّ المقلق» عندما صدرت. بالمقابل، كانت خيبتي من رواية «أيَّام الهجران» مريرة، حتى إنَّني فكَّرتُ بوجود عقلٍ آخر هذه المرَّة خلف الاسم المستعار نفسه، لا يتمتَّعُ بعبقريَّة سابقه وأصالته، لا سيَّما أنَّ اللغز حول الكاتبة يُعزِّزُ مثل هذه الشكوك. «أيَّام الهجران» كُتيِّبٌ ذو قصَّةٍ متوقَّعة، ومُسطَّحةٍ من حيث اللغة، وبديهيَّةٍ من حيث الأسلوب. حتى إنَّني لم أتشجَّع لشراء الرواية الأخيرة، ما إن صدرت باسم إيلينا فيرَّانتي.

إلَّا أنَّه ما زال لديَّ فضول. شاهدتُ فيلم «الحبِّ المقلق» أيضًا، بإخراج ماريو مارتونه. نادرًا ما حدث لي أن تلمَّستُ انسجامًا أسلوبيًّا موفَّقًا في عملٍ سينمائيٍّ مستوحى من رواية، وحساسيَّةً مُتقارِبةً بين مؤلِّفَيْن مختلفَيْن؛ فهل إيلينا فيرَّانتي الأولى هي في الحقيقة م. مارتونه؟

أطيب التحيَّات، ستيلَّا

ستيلَّا العزيزة: إنَّ حساسيَّة القرَّاء، وأذواقهم، وبعض الأفكار الشائعة أيضًا، هي التي ترسي الاختلافات والمسافات والفروقات بين الكتب التي يؤلِّفُها كاتبٌ مُعيَّنٌ في حياته. لذا سأسألكِ سؤالًا، ليس القصد منه خلط الصوف بالحرير طبعًا: لماذا لا تتساءلين ما إذا كان جوفانِّي فيرغا الأوَّل هو نفسه فيرغا

الذي ألَّفَ «آل مالاڤوليا»، وما إذا كان مؤلِّفُ «آل مالاڤوليا» هو نفسه الذي ألَّفَ «الماسترو الدون جزوالدو»؟ حالما تنزعين عن هذه الكتب وسمَ «فيرغا»، سترين كيف تتشتَّتُ أفكارُكِ. وبالنسبة إلى فضولكِ، لا يسعني إلَّا أن أؤكِّدَ لكِ شيئًا: أطلقي أحكامكِ على رواياتي الثلاث كما يحلو لكِ، ولكن اعلمي، أيًّا كانت النتيجة، أنَّ جميعها من تأليفي.

*

ـ سؤالان للكاتبة فيرَّانتي: ما الكتب التي قرأتِها عن الهجران قبل كتابة «أيَّام الهجران»؟ ولماذا أنتِ مُتخفِّية؟

شكرًا، كارلوتَّا

كارلوتَّا العزيزة: إن كنتِ تقصدين كتبًا فكريَّة، فلم أقرأ أيًّا منها. لكنِّي خلال الأعوام قرأتُ كثيرًا في الأدب عن نساءٍ مهجورات، من آريان، إلى ميديا، إلى ديدون، إلى «المرأة المحطَّمة» لسيمون دو بوفوار. وبعد مدَّةٍ من إصدار روايتي، وقع بين يديَّ كتاب، صعبٌ لكنَّه مثيرٌ للاهتمام، للفيلسوف جان لوك نانسي. الكتاب صادرٌ منذ وقتٍ طويل، لكنِّي لا أذكر الآن عنوانه بدقَّة، ولا ناشره.

ـ شكرًا إيلينا. لقد استطعتِ من خلال كتبكِ، لا سيَّما الأخير، أن تُوضِّحي، وأن تغمري، وإن للحظةٍ خاطفة، فراغات حياتنا نحن النساء، الأمَّهات، البنات، والعاملات في هذا الزمان الجاحد، وأشعرتِنا بأنَّنا أقلُّ عزلة. رفيقي أيضًا أحبَّ كتابكِ الأخير هذا،

الذي سمح لنا مرَّةً أخرى بالتأمُّل في الوجود، من جوانب مُشوَّشةٍ أحيانًا، ويصعب الاعتراف بها أحيانًا أخرى.

إليزابيتَّا

إليزابيتَّا العزيزة: أشكركِ على استخدام فعل «الغمر»، فهو جميلٌ إذا دلَّ على أحد تأثيرات القراءة. حريٌّ بالكتاب في رأيي أن يكون قناةً تنقل المادَّة الحيَّة، المنصهرة، التي ليس من السهل تحويلها إلى كلماتٍ تُستَخدَم في هذا النوع، الجوهريِّ في حياتنا، ألا وهو الاعتراف.

- إيلينا فيرَّانتي المحترمة: قرأتُ للتوِّ في جريدة لاريبوبليكا أنَّ اهتمام الإعلام بهويَّتكِ يُزعِجُك، لأنَّه لا ينصبُّ على كتبكِ. ولكن، ألا تعتقدين أنَّ الغموض بعَيْنه ما يضمن نجاح نتاجكِ الأدبيّ؟ ألا تعتقدين أنَّ «ظاهرة فيرَّانتي» كانت ستتقزَّمُ في حال كنتِ (كالجميع) متاحةً للظهور على الملأ، والتحدُّث عن كتبك؟

كريستيانو آ.

كريستيانو العزيز: أنا أرى الأمر كالتالي: أعتقد أنَّ الإلحاح المكثَّف والمزعج على «الغموض» لا يفيد الكتبَ في شيء، ولا يساهم في نجاحها أبدًا. قد يمنح صيتًا واسعًا لاسم مَن كتبها، في الحدود القصوى. يجب على القارئ، إذا أراد الدخول في كتاب، أن يُوطِّدَ علاقة ثقةٍ مع النصّ. أمَّا الاهتمام الإعلاميّ، القائم كلِّيًّا على إعطاء صوتٍ وجسدٍ لنجم المرحلة، فقد عوَّدَ القرَّاءَ على أنَّ صانعَ الأعمال أهمُّ من الأعمال. كأنَّنا نقول: أقرأ

كتابك لأنَّك تُعجبني، ولي ثقةٌ بك. أنت إلٰهي الصغير! الابتعاد عن هذا النموذج يعني، في الواقع، رفض قناة الثقة النشطة، والسعي لتوجيه العلاقة مع القارئ نحو الكتابة حصرًا. وبكلِّ حال، وبصرف النظر عن هذا الكلام، لا أتمكَّنُ من التواصل بطريقةٍ أخرى عدا الكتابة. عدم الظهور لا يساعدني في الحصول على قرَّاء، كما تقول، إنَّما على الكتابة بحرِّيَّة.

ـ ما رأي إيلينا فيرَّانتي في مسائل اجتماعيَّةٍ كالموت الرحيم؟ ما موقفها من قضيَّة بييرجورجو ويلبي؟ وفي العموم، ألا تعتقد أنَّ المفكِّرَ (والأديب كذلك) يرى من الأهمِّيَّة (والواجب أيضًا) أن يشارك في النقاش العامِّ حول مواضيع كبرى في الحياة المدنيَّة؟

روبرتا

روبرتا العزيزة: أعتقد أنَّ الموت الرحيم ـ وهو تعبيرٌ قويٌّ جدًّا عن الكرم، إذا أخذناه بحَرْفيَّته ـ يجب أن يُعتَمَدَ كحقٍّ أساسيٍّ إذا اقتصرت الحياة على الألم، أو، وهو الأسوأ، الحرمان من كلِّ ما نعتبره حياةً بشريَّة. ولكن عليَّ أن أخبركِ بأنَّ التعبير عن رأيي بهذه الطريقة، بكلماتٍ بيانيَّةٍ شحيحة، حيال موضوعٍ على هذا القدْر من التأزُّم، يبدو لي مُتسرِّعًا. فعلتُها في هذه المناسبة، لن أُكرِّرَها ثانية. بالتأكيد، ينبغي المشاركة في الحياة العامَّة، ولكن ليس باللجوء إلى عباراتٍ مطروقة، حول موضوعٍ مُعيَّنٍ اليوم، حول موضوعٍ آخر في الغد.

ـ تتَّسمُ كلُّ كتبكِ، بما فيها الأخير، بموضوعة الهجران، والقطيعة، والانفصال. أهذا جرحٌ شخصيٌّ لديكِ؟ أم أنَّكِ ترين أنَّ العجز عن البقاء معًا، والتخطيط لمشروعٍ مشترك، يُمثِّلان موضوعةً خطيرة، تُعبِّرُ عن عصرنا؟

داريو م.

داريو العزيز: أعتقد أنَّنا مُلزَمون بالكتابة عمَّا أثَّرَ فينا عميقًا، شرط أن نبحث في الحكايات عن درجة الحرارة التي تُوقِدُ القارئ. فالكتاب ينجح ويستمرُّ إذا استطاع سرد جراحنا المستحيلة الشفاء، أن يقتنص بعضًا ممَّا كان يُسمَّى في السابق ـ بمغالاةٍ صارخة ـ روح العصر.

ـ إيلينا فيرَّانتي العزيزة: طُلِبَ منَّا ألَّا نطرح أسئلةً حول موضوع هويَّتكِ، لكنَّ الموضوع مُغرٍ. سأتحايل على المشكلة، وأسألكِ أيَّ رواياتكِ الثلاث أقرب إلى السيرة الذاتيَّة. في أيِّ واحدةٍ من شخصيَّاتكِ (ربَّما في الشخصيَّة الأخيرة، الرائعة، ليدا؟) تجدين نفسكِ أكثر؟

روبرتا

روبرتا العزيزة: أشعر بأنَّ ديليا وأولغا وليدا شخصيَّاتٌ خياليَّة، وأنَّهنَّ نساءٌ تختلف إحداهنَّ عن الأخرى اختلافًا كبيرًا. لكنِّي قريبةٌ من ثلاثتهنّ، بمعنى أنَّه تجمعني بهنَّ علاقةُ حقيقةٍ وثيقة. أعتقد أنَّنا في التخييل نصطنع أقلَّ كثيرًا ممَّا نصطنع في الحقيقة الواقعة. في التخييل نبوح ونعترف عن أنفسنا بما نسكت

عنه ونتجاهله في الحقيقة الواقعة، لأنَّ هذا يُناسِبُنا.

ـ إيلينا فيرَّانتي: لا أعلم كم عمركِ، ولا أين تسكنين. ولكن هل يمكنني أن أسألكِ، بحسب خبرتكِ، ما الذي يحدث في مدينتي (مدينتنا؟) نابولي؟ ما سبب اندلاع كلِّ هذا العنف؟ وكيف نستطيع الحدَّ من هذا الانحطاط؟

آليتشه س.

في نابولي لا يحدث أكثر ولا أقلّ ممَّا يحدث منذ عقود: تشابكٌ يتوسَّعُ ويتمتَّنُ بين الشرعيَّة واللاشرعيَّة. الحدثُ المستجدُّ هو ليس اندلاع العنف، إنَّما كيف أنَّ المدينة، بأزماتها القديمة، يَختَرِقُها العالمُ وتَختَرِقُ العالمَ.

ـ العزيزة إيلينا فيرَّانتي: ما أروع هذه الفرصة التي تمنحها لنا الدار التي تنشر أعمالك؛ أن نكتبَ لك، وأن نستمعَ إلى إجاباتكِ عبر الراديو. سأغتنم هذه الفرصة مباشرة، لأنَّ هناك خَيْطًا خفيًّا يربطنا بمشروعٍ سرديٍّ حللتِهِ بالكلمات، بينما حللتُهُ بالصور. فلا بدَّ أنَّ الجزيئات المُعلَّقة، التي تمنح الفنَّانين إمكانيَّة التصوُّر، حطَّت بالطريقة ذاتها علينا، أو على مواضيع مُحدَّدَةٍ نتناولها.

منذ مدَّة، عندما انفتحت تجربتي كأمٍّ بديلةٍ على مسيرةٍ حافلةٍ بالمسؤوليَّات، لتُحوِّلَ تضامني إلى التزامٍ فعليّ، شعرتُ بالحاجة إلى السرد. أقوم بمهام الأمِّ من دون أن أكون أمًّا، تتلاطمني

الإرادة والمخاوف، وحيدةً ولا أنتمي إلى أيَّة فئة. كنتُ أنظر حولي وأُفتِّشُ في الذاكرة عن طفولتي وعلاقتي بأمِّي. كنتُ أبحث عن صورٍ لأُشكِّلَ بنيةً سرديَّةً ـ لم تتضَّح لي إلَّا بعد قراءة «الابنة الغامضة» ـ للمشاهد المنطقيَّة التي تتألَّفُ على الورق، يومًا بعد يوم. انطلق كلُّ شيءٍ من الصور، من الصور الفوتوغرافيَّة بالأبيض والأسود المُلتَقَطة عند البحر. ألَّفتُ المَشَاهِدَ على الشاطئ: فتياتٌ جالساتٌ بوضعيَّاتٍ سائدةٍ في الخمسينيَّات. دمى باربي مدفونةٌ بين مجارف ودلاء صغيرة. دمى باربي على شكل أمَّهات، كبيرةٌ وملوَّنةٌ مثل طواطم بلاستيكيَّة. فتياتٌ يمضين قدمًا، فتياتٌ يعزفن على بيانو رمليّ. خطط، مشاريع أوَّليَّة، برامج أعمال.

انغمستُ طيلة عام كاملٍ في هذا: الكثير من اللوحات، بحسب التقنيَّات كلِّها تقريبًا. أعمالٌ توضيحيَّة، مقبولةٌ من ناحية الأسلوب، لكنَّها مُخجِلةٌ من الناحية الفنِّيَّة لأنَّها تسرد انزعاجي. رسم الصور كعلاجٍ من أجل تكرار محاولة النضوج. بناتٌ غامضاتٌ لا أمَّهات لهنّ، ودمى أمَّهاتٍ مختبئاتٍ في الرمال. فتحتُ المجلَّد أمس الأوَّل، وأدركتُ أنَّ هذه الأعمال كانت طريقتي لمواجهة موضوع الأمومة، وأنَّ كلَّ هذه الدمى التي صنعتُها (مدفونةً في الرمال، أمَّهاتٍ أو صديقات، أخوات) تشبه شخصيَّات روايتكِ. الدمية، ليدا، إيلينا، نينا، مارتا، بيانكا...

مع خالص التقدير، ميريام

ميريام العزيزة: لا أعتقد أنَّ هناك ما هو مُخجِلٌ من الناحية

الفنِّيَّة. إنَّما أنتِ، فرديًّا، بعد مرحلة التجربة الفنِّيَّة، تتواجدين قبالة ذاتكِ، بحالتكِ الطبيعيَّة، يتملَّككِ انطباعٌ بالفجور إزاء عملكِ. أفهمكِ في هذا، وأشعر بأنَّني قريبةٌ منكِ. تُثير اهتمامي طريقة تناولكِ للدمى والرمال. أرسلي إليَّ صورًا لو سمحتِ. لا أعرف الكثير عن رمزيَّة الدمى، لكنِّي موقنةٌ بأنَّها ليست مجرَّد تصغير لكينونة البنات. الدمى تختزلنا نحن النساء بكافَّة الأدوار التي كلَّفَنها بها النظامُ البطريركيّ. هل تذكرين الدمى ـ الأخوات لراهبة مونتزا القادمة؟ كان يهمُّني أن أروي كيف تتعامل اليومَ امرأةٌ مثقَّفة، «جديدة»، مع طبقاتٍ رمزيَّةٍ ضاربةٍ في القدم.

ـ السيِّدة فيرَّانتي المحترمة: أكتب إليكِ بعد أن قرأتُ الحوار الذي أُجرِيَ معكِ على صفحات جريدة لاريبوبليكا. لم أقرأ لكِ حتى الآن سوى «أيَّام الهجران»، ثم شاهدتُ الفيلم المستوحى عنها. ومثلما يحدث غالبًا، لم يُرضِني الانتقالُ من فنٍّ إلى آخر. وعلى الرَّغم من نجاح الفيلم، شعرتُ بأنِّي تيتَّمتُ من كتابتكِ.

وأنا، كالجميع، أجهل اسمكِ الحقيقيَّ وجنسكِ أيضًا، وأُقرُّ بأنَّ هذا يُسعِدني. فأنتِ بهذه الطريقة ضمنتِ حرِّيَّة الحفاظ على خصوصيَّتكِ، لتتمكَّني من النبش في حكاياتكِ أكثر فأكثر، وقد بيَّنتِ هذا سابقًا. كما أنَّ هذا الخيار ضمانةٌ لنا نحن القرَّاء، إذ تتوجَّهين إلينا باعتباركِ «الكاتب المطلق»، على غرار ما فعله المغنِّي لوتشو باتِّيستي والمغنِّية مينا، اللذان اعتزلا الحياة العامَّة، فغيَّرتِ ما كان يجب أن يتغيَّر، إذ تخلَّصَت الساحةُ من عبء الصورة الثقيل، ليبقى لنا «فقط» ما تكتبينه. وعلى هذا

«فقط» ينبغي أن نُركّز. وهذا كرمٌ منكِ، في عالم تسحق فيه الصورةُ والشهرةُ المحتوى والهويَّة. بينما كنتُ أقرأ «أيَّام الهجران» (الرواية التي وجدتُ نفسي منذ شهرَيْن أتحدَّثُ بها مع زميلةٍ نجت من غرق الزواج بسبب الخيانة ـ خيانته هو ـ مع امرأةٍ أصغر سنًّا، بطبيعة الحال)، بدت لي كتابتكِ «مطلقةً» أيضًا. كتابتكِ صعبةٌ وقاسيةٌ أحيانًا، لأنَّها متوتِّرةٌ وتحليليَّة، لكنَّها «مطلقةٌ» دائمًا وحصرًا.

إن كنتِ امرأة، فالعاطفة عندكِ لا تتحوَّلُ إلى عويلٍ انفعاليٍّ بائس. وإن كنتَ رجلًا، فقد استطعتَ أن تستوعب وأن تُوصِّفَ من دون تحيُّزٍ جنسيٍّ مغلوطٍ وقائمٍ على التَّقَويَّات. بالنسبة إليّ، بصفتي أمًّا لطفلةٍ في الثالثة من عمرها، وزوجةً يسحقها الروتين المضني أحيانًا، وابنةً يُساء فهم تنبُّؤاتها، وصحفيَّةً بلا مهنة، وامرأةً تخطَّت الأربعينيَّات لكنَّها في بحثٍ دائمٍ عن التوازن والهويَّة، وجدتُ من اللافت للاهتمام أفكاركِ عن الفترة التي تفطم فيها البطلة أبناءها، ورائحة الحليب وحساء الأطفال التي تلتحم بالأجساد، فتنبعث منها برائحةٍ خانقة. إنَّني ممتنَّةٌ لكِ على ما كتبتِه، لأسبابٍ عديدة، لن أشرحها لكِ لأنَّها طويلةٌ ومملَّة. وفي الواقع لا أعتقد أنَّ هناك حاجةً إلى ذلك حتى، سواءَ أكنتِ امرأةً أو رجلًا، ابنةً أو ابنًا، أو حتى أمًّا أو أبًا (. . .).

مافالدا ك.

مافالدا العزيزة: أشكركِ على رسالتكِ كثيرًا. يعجبني تفكيركِ القائم على الافتراضات وازدواجيَّة الجنس. أعتقد أنَّه ينبغي فعل

ذلك مع كافَّة الأدباء. لكنِّي لا أرى إمكانيَّةً لوجود كاتبٍ «مطلق». لا يوجد أيُّ مطلقٍ في هذا العالم، حتى في أعمق أعماق بيولوجيَّتنا. الاختلافُ الجنسيُّ مصيريٌّ بطبيعة الحال، فأنا أعرف أنَّ كتبي لا يمكن أن تكون إلَّا نسائيَّة. لكنِّي أعرف أيضًا أنَّه من غير الممكن تصوُّر حقيقةٍ مطلقة، سواء أكانت نسائيَّةً أو رجَّاليَّة. فنحن زوابع تجرف فتاتَ أصولنا التاريخيَّة والبيولوجيَّة الأشدِّ تنوُّعًا، وهذا لحسن الحظِّ ما يجعلنا تكتُّلاتٍ مُتحرِّكةً في توازنٍ مُعرَّضٍ للتخلخل دومًا، تكتُّلاتٍ متضاربة، مُعقَّدة، لا يمكن اختزالنا بصورةٍ إذا لم يبقَ جزءٌ كبيرٌ منَّا خارجها. لذا فإنَّ الروايات الناجعة هي التي تُشكِّلُ دريئةً تُمكِّنُنا من مشاهدة كلِّ ما بقي هناك، خارج الصورة.

ملحوظة: أُرسِلَت هذه الرسائل إلى إيلينا فيرَّانتي من قِبَلِ مستمعي «Fahrenheit»، البرنامج الإذاعيِّ المخصَّص للكتب على أثير راديو 3. وكان ذلك بمناسبة المعرض الوطنيِّ لدور النشر الناشئة والمتوسِّطة، «مزيدًا من الكتب، مزيدًا من الحرِّيَّة»، المقام في روما في ديسمبر 2006. قُرِأت إجاباتُ إيلينا فيرَّانتي من قِبَلِ الكاتبة والصحفيَّة كونشيتا دي غريغوريو، أثناء حلقة السابع من ديسمبر، بتقديم مارينو سينيبالدي.

كتاب جان لوك نانسي، الذي تشير إليه إيلينا فيرَّانتي، هو بعنوان «الكائن المهجور».

9. بخار جسد الأمِّ الإيروتيكيّ
إجاباتٌ على أسئلة مارينا تيرَّانيي ولويزا مورارو

تيرَّانيي ومورارو: ابنة نينا تُدعى إيلينا مثلكِ: أهي صدفة؟ تصفينها حضرتُكِ بأنَّها عرجاء، وقذرة، وقبيحة. وفي رواياتكِ يتكرَّرُ هذا الثنائيّ: أمٌّ جميلة، شهوانيَّة، قادرةٌ على إصدار بخارٍ سحريّ، وابنةٌ شاحبة، وباردة، «عروقها معدنيَّة»، تحاول الأمُّ الهربَ منها على الدوام، كما لو أنَّ الإنجاب يُضعِفُ قوَّةَ الأمِّ ويُتلِفُها.

فيرَّانتي: بحسب خبرتي، تفوُّقُ الأمِّ مطلق، بما لا يدع مجالًا للمقارنة، فإمَّا أن نتكيَّفَ معه، أو نعتلَّ به. أعترف بأنِّي ما فتئتُ أشعر بأنَّني ابنةٌ شاحبة، حتى عندما بتُّ أمًّا. لا بل إنَّ لفيفةَ الوظيفة المزدوجة ـ ابنةٌ لا أهمِّيَّة لها تحوز على التفوُّق الأموميّ ـ غدت أكثر تشابكًا. وفي إحدى مراحل حياتي خطَّطتُ للكتابة عن هيلين الطروايدَّة الحسناء، القادمة على أنَّها فتاةٌ قبيحة، تلهج

بمخاوف وحشيَّة، محرومةً من إشراقة أمِّها، ليدا، محبوبة زيوس المتحوِّل إلى بجعة. لكنَّ الأسطورة معقَّدةٌ للغاية، وتنويعاتها أعقَدُ وأعقَد، ولم أفِدْ منها بشيء. فظلَّت الأسماء على حالها في رواية «الابنة الغامضة»: إيلينا (هيلين) وليدا، اللتان تنحدران من هناك.

تيرَّانيي ومورارو: تقولين إنَّكِ من خلال الكتابة تحاولين «الإمساك بما يرقد صامتًا في أعماقي، ذلك الشيء الحيُّ الذي إن اصطدتُهُ سيتمدَّدُ على الصفحات كلِّها، ويمدُّها بالروح»: هل العلاقة بالأمِّ هي التي تلحُّ في أعماقكِ لكي تروي عنها؟

فيرَّانتي: أعتقد ذلك. لقد كتبتُ حكاياتٍ كثيرة، خلال الأعوام، لكنَّها بدت لي جميعًا بلا ضرورة، أو تكاد تكون كذلك. ولم يتملَّكني انطباعٌ بأنِّي أتناول موضوعًا صادمًا للمرَّة الأولى إلَّا عندما ألَّفتُ «الحبَّ المقلق».

تيرَّانيي ومورارو: تقتبسين حضرتكِ من مورانته: «لا أحد، بدءًا بخيَّاطات الأمَّهات، سيُفكِّر بأنَّ للأمِّ جسدَ امرأة». ما الذي يُكتَشَفُ عندما يتحرَّرُ جسدُ الأمِّ من التلحيف؟

فيرَّانتي: رغبةٌ في الخلاص، وكلُّ ما لم نستطع رؤيته ولم نستطع فهمه. لكنَّ رواياتي لا تُركِّزُ على هذا. حاولتُ أن أروي العبور المؤلم، التعيس نوعًا ما، للقماشة التي نُلحِّفُ بها ـ سواء أكُنَّا خيَّاطاتٍ أم بنات ـ جسدَ أمَّهاتنا.

تيرَّانيي ومورارو: التعاسة القائمة بين الأمِّ والابنة، وهي جوهر العلاقة ما بين النساء، تكتسب لدى فكر الاختلاف قدرةً هائلة، وتصبح وسيلة ضغط؛ فهل ترين أنَّها تصنع فرصة؟ إذ يبدو

أنَّها في المدنيَّة النابوليتانيَّة، وعند نساء هذه المدينة، هي مجرَّد تعاسة، ومرضٌ مميتٌ يستغلُّهُ الرجال.

فيرَّانتي: لا أستطيع تقييم الأمِّ النابوليتانيَّة. أستطيع وصف بعض الأمَّهات اللواتي عرفتُهنّ، وقد وُلِدنَ ونشأنَ في هذه المدينة. إنَّهنَّ نساءٌ مبتهجاتٌ ووقحات، ضحايا وشرسات، مُغرماتٌ بشدَّةٍ برجالهنَّ وأبنائهنَّ الذكور، ومستعدَّاتٌ للدفاع عنهم وخدمتهم حتى لو كانوا يضطهدونهنَّ ويُعذِّبونهنّ. وفي الوقت ذاته يطالبنهم بأن يكونوا رجالًا، ولا يعترفن - حتى في سرِّهنّ - بأنَّهنَّ بهذه الطريقة يدفعنهم ليصبحوا وحوشًا أكثر فأكثر. وإنَّ دور البنت الأنثى ليس سهلًا، ولم يكن كذلك قطّ. كما أنَّ تبعيَّتهنَّ الحيويَّة، الجلفة، المتألِّمة، والحافلة بمشاريع التمرُّد التي لا تفضي إلى شيءٍ في النهاية، تُصعِّبُ الاندماج والنفور المتأتِّي من الجفاء على حدٍّ سواء. الهروب من نابولي يعني الهروب منهنَّ أيضًا، إذ يتاح لنا بعد ذلك أن نشهد عذاباتهنّ، وأن نشعر بثقل المدينة الذكريَّة على حياتهنّ، وأن نندم لأنَّنا هجرناهنّ، وأن نتعلَّمَ كيف نحبُّهنّ، وكيف نصنع منهنَّ - على حدِّ وصفكما - وسيلة ضغطٍ لتحرير جنسهنَّ المختبئ. فلنبدأ من هناك.

تيرَّانيي وموررارو: لا تملُّ والدة ليدا التهديد بالرحيل. ليدا ترحل فعلًا، تُحقِّقُ حلم والدتها، لكنَّها تعود إلى البيت بعد ذلك. تقول إنَّ الحظَّ حالفها، إذ لم تستغرق سوى ثلاث سنواتٍ لتفهم، وإنَّ الخطرَ الحقيقيَّ كان في احتماليَّة ألَّا تفهم أبدًا. هل النساء في الوقت الراهن عرضةٌ لهذا الخطر؟

فيرَّانتي: عودة ليدا إلى البيت، إلى بناتها، لا تعني لها أنَّ

بحثها يتمحور حول معطى بسيطٍ وهو أنَّها أنجبتهنَّ فحسب، إنَّما حول كمال الأمومة أيضًا. ففي السابق، عندما هربت، بحثت عن خلاصٍ ومواجهةٍ متكافئةٍ وشاملةٍ مع عالم الرجال. وفيما بعد، مع عودتها، تمحورت حياتُها العامَّة، وعملُها، وأفكارُها، وغراميَّاتُها، حول ما أُعرِّفُهُ بسطوة وظيفة الأمومة. يبدو لي الخطر الذي تتعرَّضُ له ليدا مُجمَلًا في التساؤل التالي: أنا، المرأة في الوقت الراهن، هل سأنجح في نيل محبَّة بناتي، وفي مبادلتهنَّ المحبَّة، من دون أن أضطرَّ إلى التضحية بنفسي، وأن يترتَّبَ على ذلك أن أكره نفسي؟

تيرَّانيي وموررارو: تقولين بوجود قوَّةٍ إيروتيكيَّةٍ في علاقة إيلينا بالدمية وبأمِّها أكثر ممَّا خَبِرَتْهُ في حياتها كلِّها: هل تقصدين أنَّ النساء يُخطِئن في نيَّتهنَّ الهربَ من هناك، من تلك العلاقة، والظنَّ بأنَّهنَّ خسرن شيئًا عظيمًا، وعدمَ الاستمتاع بهذه الإيروتيكيَّة؟

فيرَّانتي: ما أقصده هو أنَّنا طيلة حياتنا، وفي ظروفٍ مختلفة، سيصبح البخارُ الإيروتيكيُّ الذي كان ينبعث من جسد أمَّهاتنا لنا وحدنا، سيصبح ندمًا وهدفًا في الآن ذاته. ليدا ترى في العلاقة بين ابنتها إيلينا ودميتها ما يشبه علاقةً مُصغَّرةً من علاقة الأمّ ـ الابنة. إلَّا أنَّ الصورة المصغَّرة هي محض تبسيط، والتبسيط يُعمي البصر.

تيرَّانيي وموررارو: تبدو الدمية التي تسرقها ليدا خازنةَ أمومةٍ تامَّةٍ ظاهريًّا، إلَّا أنَّ في بطنها سائلًا فاسدًا، دودة: أهذه هي ازدواجيَّةُ الأمومة التي يجب أن نقبلها؟

فيرَّانتي: لا أدري. كانت الرواية في نسختها الأولى تُركِّزُ كثيرًا على المادَّة الخام للحمل والمخاض. كانت تحتوي مقاطع عديدةً وقاسيةً عن الجسد في حالة العصيان، ونوبات الغثيان، والقيء الصباحيّ، وانتفاخ البطن والثديَيْن، وعذاب الإرضاع في مراحله الأولى. خفَّفْتُ من حدَّة هذا كلِّه، لكنِّي ما زلتُ مقتنعةً بأنَّه ينبغي الحديث أيضًا عن الجانب المظلم من الجسد الحامل، المسكوت عنه لمصلحة إبراز الجانب المشرق، الذي يليق بأمِّ الربّ. ففي حكاية ليدا هناك امرأةٌ حامل، روزاريا، امرأةٌ مافيويَّةٌ فظَّة الجسد والروح. ليدا، المرأة المثقَّفة، تصف أمومة روزاريا بالجلفة وعديمة الأهمِّيَّة. لكنَّ مَن سيقرأ الكتاب، سيكتشف صفحةً إثر صفحة، أنَّ خَيْط الغضب سيمتدُّ من عالم روزاريا بالذات. نميل إلى إقصاء كلِّ ما يمنع عنَّا التجانس، لكنَّ السردَ لا يجدر به أن يكون متجانسًا، لا بل عليه أن يقتات على عدم التجانس.

تيرَّانيي ومورارو: غالبًا ما تُكرَّرُ كلمةُ «اشمئزاز» في «الابنة الغامضة». هناك الحشرات، الجدجد، السحالي، الذباب، الدودة، وكلُّها تزيد الغثيان ضمنيًّا. فما هو هذا المثير للاشمئزاز؟

فيرَّانتي: ليدا تعتبر كلَّ ما يشير إلى طبيعتنا الحيوانيَّة مثيرًا للاشمئزاز. العلاقة التي تجمعنا بالحشرات، والكائنات الزاحفة، والمادَّة الحيَّة غير البشريَّة كافَّة، علاقةٌ متناقضة. الحيوانات تُفزِعُنا، تثير تقزُّزَنا، تُذكِّرُنا ـ مثل الحمل عندما يُعدِّلُنا بغتةً فيُقرِّبُنا أكثر إلى حيوانيَّتنا ـ بعدم استقرار الأشكال التي تتَّخذها الحياة. لكنَّنا فيما بعد نعتمد الحيوانات في كلامنا ـ أكثر ممَّا نفعله بالرجال

ـ ونعتني بها كأنَّها أطفالنا، فيمحو حبُّنا فزعَنا وتقزُّزَنا. أحاول في هذه الأيَّام أن أروي قصَّةً قصيرةً تدور حول محور اشمئزاز المرأة من عالم الحيوان وانجذابها له، وعالم الحيوان يعني حيوانيَّة أجسادنا نفسها. أودُّ أن أروي بأسلوبٍ فعَّالٍ كيف تقترب المرأة ـ لحاجتها إلى العلاج، أو من أجل الحبّ ـ إلى الجانب المقزِّز من اللحم، إلى تلك المناطق حيث تتهافت وساطةُ الكلمة. إنَّنا نقرف، هذا صحيح، وهذا الاشمئزاز مردُّهُ المحرَّمات. لكنَّنا نتمتَّع بإمكانيَّة الذهاب بعيدًا جدًّا في تواصلنا مع المادَّة الحيَّة، إلى حيث تتكتَّمُ اللغة وتُفسِحُ مجالًا، بين الفحش والاصطلاح العلميّ، حيث من الوارد أن يحدث أيُّ شيء.

تيرَّانيي وموراروا: تقول ليدا لنينا إنَّ العالم، منذ أيَّام شبابها إلى اليوم، «لم يتحسَّن على الإطلاق، بل أصبح أشدَّ لؤمًا في تعامله مع المرأة». ماذا تقصدين بذلك؟

فيرَّانتي: أعتقد أنَّ الدفع نحو المساواة وضعنا في سباقٍ مع الرجال، حتى فيما بيننا، فضاعف من ضراوة العلاقات بين الرجال والنساء، وبين النساء أنفسهنّ. إنَّ الاختلافَ الجنسيّ، الذي تقمعه مزاعمُ المساواتيَّة، عرضةٌ للظهور ثانيةً بأدوارٍ قديمةٍ مُعدَّلةٍ بالكاد، أو قد نمحوه بأنفسنا لأسبابٍ انتهازيَّة. باختصار، النظامُ البطريركيّ ـ وأقولها بنبرةٍ ساخطة ـ يبدو لي حيًّا أكثر من أيِّ وقتٍ مضى، يُحكِمُ قبضته على الكوكب، ولا يدَّخِرُ فرصةً للتوحُّش واستخدام النساء وقودًا للمدافع أكثر من السابق. هذا لا يعني أنَّ الحقائق التي أوصلناها إلى الضوء لم تُحدِثْ تغييرات. لكنَّني أكتب روايات، لا أثق بالكلمات حين تُنسِّقُ الأشياءَ

بانسجام رائع، وأرعى الأشياءَ التي تتجاهل حقيقة الكلمات وتتصرَّفُ من رأسها. يبدو لي أنَّنا في خضمِّ معركةٍ ضارية، وأنَّنا في كلِّ يومٍ نخاطر بخسارة كلِّ الأشياء، بما فيها علومُ إعراب الحقيقة.

تيرَّانيي وموارارو: «أنا ميتة ولكنِّي بخير»، هكذا تُختَتَمُ الرواية. هل تقصدين: أنا ميتة لكنِّي وُلِدتُ من جديد، أتممتُ رحلة شغفي، مررتُ بكلِّ المحطَّات، وسوَّيتُ كلَّ الحسابات؟

فيرَّانتي: أعتقد أنَّه من المحال المرور بكلِّ المحطَّات، وتسوية كلِّ الحسابات. بخصوص هذه الجملة الختاميَّة، أستخدم «الموت» بمعنى أن نتخلَّصَ من شيءٍ منَّا إلى الأبد. ولهذا الفعل مَخرَجان على الأقلّ: البتر، الجرح الذي لا يُشفى، أو استئصال جزءٍ حيٍّ لكنَّه سقيم، ما يؤدِّي إلى الحصول على شعورٍ بالارتياح مباشرة. تختبر نساءُ رواياتي الثلاث كلا المَخرَجَيْن، بطرقٍ مختلفة.

تيرَّانيي وموارارو: تتحرَّكُ بطلاتُ رواياتكِ على حوافَّ خطيرة، وتسكن عند خطوط الحدّ، وتتفتَّت، وتتعرَّضُ للانهيار ـ أولغا على وجه الخصوص ـ لتعثر لاحقًا على وحدةٍ أكثر تجانسًا، وأكثر تماسكًا مع الحياة، التي يتعلَّمن فيها التعايشَ مع أشباحهنّ: يبدو هذا مسار تحليلٍ نفسيٍّ مُوفَّق.

فيرَّانتي: لم أخضع للتحليل النفسيِّ يومًا، لكنِّي أعرف ما الذي يعنيه التفتُّت. لاحظتُهُ على أمِّي، وعلى نفسي، وعلى نساءٍ أخريات. تُثير اهتمامي، من الناحية السرديَّة، عمليَّةُ التفتُّت التي

يمرُّ بها جسدُ المرأة. وهي تعني لي، اليوم، سرد الأنا النسائيَّة التي تشعر بالتفكُّك فجأة، فتفقد مفهوم الزمن، وينعدم لديها الإحساس بالنظام. تتنبَّهُ إلى أنَّها تصبح دوَّامةً من حتات، زوبعةً من كلماتٍ وأفكار، ثم تتوقَّف فجأةً وتستأنف وفقًا لتوازنٍ جديد، ليس بالضرورة مُتقدِّمًا عن سابقه ـ فليكن واضحًا ـ ولا أكثر منه استقرارًا. لا تجني منه سوى التالي: أن تقول إنَّها هنا، وإنَّها تشعر بذلك.

تيرَّانيي وموررارو: هل تعتقدين أنَّ رحلة الشغف هذه، والانهيار في *الفرانتوماليا*، وما يتلو من تكوينٍ جديد، تُشكِّل خطوةً لا مفرَّ منها في حياة النساء، بغضِّ النظر عن التحليل النفسيِّ أو سواه؟

فيرَّانتي: كان ذلك حتميًّا لدى النساء اللواتي أحسستُ بقربي منهنّ. وفي بعض الحالات، بدا لي هذا الشعورُ الحرفيُّ بالتشظِّي أنَّه يفضي إلى ذلك التفتُّت الأصليّ، ألا وهو الإنجاب والولادة. أتحدَّثُ عن إحساس المرأة بأمومتها، وإن كان الثمنُ طرحَ جزءٍ حيٍّ من جسمها. أتحدَّثُ عن إحساس الابنة ببنوَّتها، كجزءٍ مطروحٍ من جسمٍ كاملٍ ولا نظير له. ليدا هي الثمرة الصريحة لهذا الإيحاء.

تيرَّانيي وموررارو: نشهد في كتابتكِ أنَّ الأشباح والأجساد، وأنَّ ما وقع وما قد يقع، وأنَّ الذكريات، كلَّها في سويَّةٍ واحدة، كما لو أنَّ لكلٍّ تلك العناصر كثافةً واقعيَّةً متماثلة. فهل عدم التمييز هذا مجالٌ نسائيّ؟ أهذه هي الكتابة النسائيَّة؟

فيرَّانتي: لا أعلم ما إذا كانت كتابةً نسائيَّة. الكلمة في تجربتي هي جسديَّةٌ دومًا بالتأكيد، واللحظة التي أكتب فيها باستمتاعٍ كبيرٍ هي عندما أشعر بأنَّ الحكاية لا تحتاج إلى تمهيدات، ولا حتى إلى آفاق. إنَّها موجودة، هي هناك، أراها وأشعر بها. إنَّها عالمٌ يتكوَّنُ بأكمله من المادَّة الحيَّة، من الأنفاس، من السخونة والبرودة. أنا نفسي، أكتب بأصابعي على أزرار الكمبيوتر، وأكون في الوقت ذاته في خضمِّ ذلك العالم، وأُسلِّمُ أمري لدوَّامته التي تجرف كلَّ شيء، من دون قبل أو بعد. أقرُّ بأنَّني، مع مرور الأعوام، أشعر دومًا بأنِّي أقرب إلى فكرة أنَّ الكتابة الحقيقيَّة هي التي تولد من تلقاء ذاتها، من حالة نشوة. لكنِّي أكتشف غالبًا أنَّنا نتصوَّرُ النشوة على أنَّها تحرُّرٌ من الجسد. نشوة الكتابة هي ليست في الإحساس بأنفاس الكلمة التي تخرج من الجسد، إنَّما هي توحُّدُ الجسد بأنفاس الكلمة.

تيرَّانيي وموراررو: تعزو إليكِ الصحافة هويَّاتٍ عديدة، وتُشير معظم التكهَّنات إلى أنَّكِ رجل، فهل تعترفين بجانبٍ لانسائيٍّ في كتابتكِ؟

فيرَّانتي: تعلَّمتُ الكتابة من التهام كتابات رجالٍ على وجه الخصوص، وقلَّدتُهم باستمرار. استغرقتُ وقتًا لأحبَّ النساء اللواتي يكتبن. أعترف بأنَّ نسويَّة الرجال تجذبني أكثر من نسويَّة النساء. مدام بوفاري أو آنّا كارينينا، أو حتى السيِّدة صاحبة الكلب لتشيخوف، يبدون لي نساءً حقيقيَّاتٍ فعلًا. من الوارد أنَّ طريقتي هذه في عبور الأدب، منذ أن كنتُ صغيرة، ما زالت تتمظهر أحيانًا في كتابتي الحاليَّة، لكنِّي لا أعتقد أنَّها المشكلة.

يجب أن نروي، يومًا ما، ما تعنيه الكتابةُ بصفتنا نساء، ما تعنيه تصفيةُ الحسابات جدِّيًا لا مع النموذج الذكريِّ فحسب، إنَّما مع النموذج النسائيِّ الذي صنعه الرجال، وما زال ينتمي إلينا ويسكن فينا. لا أعتقد أنَّ علاقتنا بالنموذج الذكريِّ هي البارزة في عصرنا الحاليّ، إنَّما هي علاقتنا المعقَّدة بالنموذج الذكريِّ النسائيّ، أو النسائيِّ الذكريّ.

تيرَّانيي وموارارو: قلتِ إنَّكِ لا تُقدِّرين حياةً يطغى فيها الأدب على كلِّ شيءٍ آخر، وإنَّ هوسك بالسرد يغترف من أعماقٍ مُعيَّنة، كالروايات المصوَّرة. ما الذي وجدتِه فيها، في تلك الأعماق؟

فيرَّانتي: المتعة في أسْر القارئ. كانت الرواية المصوَّرة إحدى أولى متعي كقارئةٍ مبتدئة. أعتقد أنَّ هوسي بالحصول على حكايةٍ مُلهِبة، حتى عندما أروي قصَّةً قصيرة، عائدٌ إليها. لا أشعر بأيَّة متعةٍ في الكتابة، ما لم أشعر بأنَّ الصفحة مؤثرةٌ عاطفيًّا. في الماضي، كان لديَّ طموحاتٌ أدبيَّةٌ عظيمة، وكنتُ أخجل من اندفاعي نحو تقنيَّات الرواية الشعبيَّة. أمَّا اليوم، فأشعر بالسعادة إذا قال لي أحدهم إنِّي كتبتُ روايةً آسرة، كروايات ديلِّي[1] على سبيل المثال.

---

(1) «Delly»: اسمٌ مستعارٌ ومشتركٌ لجان ماري بيتيتجان دو لا روزيير وشقيقها فريدريك. ألَّفَ هذان الكاتبان سلسلة رواياتٍ رومانسيَّةٍ حظيت بشعبيَّةٍ ساحقةٍ في العقود الأولى من القرن العشرين، في فرنسا وغيرها من البلدان الأوروبيَّة. عاش الشقيقان في الظلِّ طيلة حياتهما، ولم يُكشَف عن هويَّتهما إلَّا عند وفاة جان ماري عام 1947. (المترجم)

تيرَّانيي وموراور: النساء اللواتي يقرأن رواياتكِ، غالبًا ما يتحدَّثن عن قراءةٍ لا تُقاوَم، لكنَّها «مزعجة»: ما الذي تعتقدين أنَّه يُسبِّبُ الإزعاج؟

فيرَّانتي: وصلتني رسائل تُبلِغُني بهذا التأثير المزدوج. أعتقد أنَّه عائدٌ إلى أنَّ طريقتي بالكتابة تشبه ذبح الأنقليس. أتجاهل قبح العمليَّة، وأستخدم الحبكة والشخصيَّات على أنَّها شبكةٌ ضيِّقة، لأنتشلَ من قاع تجربتي كلَّ ما هو حيٌّ ويتلوَّى، وهذا يتضمَّنُ ما أقصيتُهُ عنِّي بنفسي لأنَّه بدا لي لا يُطاق. في المخطوطات الأولى، يوجد دائمًا أكثر ممَّا أقرِّرُ نشره لاحقًا. أعترف بذلك. يمارس انزعاجي رقابته عليّ. ومع هذا، أشعر بأنَّني ارتكبتُ خطأ، وغالبًا ما أُعيدُ إدراج ما حذفتُه، أو أنتظر مناسبةً لاستخدام المقاطع المستبعدة في مكانٍ آخر.

ملحوظة: ظهر حوار الكاتبتَيْن مارينا تيرَّانيي ولويزا موراور هذا على صفحات مجلَّة «Io Donna» [أنا المرأة]، بتاريخ 27 يناير 2007، بعنوان «إيلينا فيرَّانتي تتحدَّث، الكاتبة المجهولة الوجه: «هكذا أروي حبَّ الأمِّ الغامض»». ونشير إلى نصِّ لويزا موراور على هامش صدور «فرانتوماليا»، بعنوان «فلنفكِّرْ مع إيلينا فيرَّانتي» (منشور في مجلَّة «Via Dogana» النسويَّة، عدد 68، مارس 2004).

III

رسائل (2011 ـ 2016)

كتابٌ يُرافِقُ كتبًا أخرى

ساندرا العزيزة،

يجدر بنا أن نحيطَ القرَّاء علمًا بالأسباب التي قرَّرنا من أجلها جمعَ بعضٍ من هذه الحوارات. أشعر بإلحاح هذه الحاجة منذ أن وصلني إيميلكِ الغامض، في 23 سبتمبر 2015، مُرفَقًا بمُجلَّدٍ ممتلئٍ وطافح. ونصُّ الإيميل موجز: «حوارات. هلَّا أخبرتِني إذا اطَّلعتِ عليها وفهمتِ منها شيئًا!». متى فكَّرتِ أنتِ وإيلينا بأنَّ هذه الحوارات قد تضاف إلى فصلٍ جديدٍ في كتاب «فرانتوماليا»؟

في هذه الحوارات، تتحدَّثُ إيلينا عن الفوائد التي جنتها من وجهات نظر الآخرين، والحوار عبْر الكتابة مع صحفيِّين من بلدانٍ مختلفة، واستثمرتْها في إذكاء تأمُّلاتها عن الكتابة. هذا واضحٌ بالنسبة إليّ. ولكن متى حدث أن نظرت إحداكما في عيني الأخرى، واستنتجتما أنَّه من الرائع جمعُها بحيث يتسنَّى للقرَّاء

العثور عليها في مرجعٍ واحد؟ هل كنتما في البداية تنويان نشر بعضها من دون إضافة فصلٍ جديد؟ أم ربَّما لم تنظر إحداكما في عيني الأخرى؟

تحيَّاتي،

سيمونا

سيمونا العزيزة،

سأجيبكِ. أرادت إيلينا أن تُبلِغَكِ بنفسها، لكنَّها خشيت أن تطيلَ عليكِ فتُسبِّبَ لكِ الملل.

فلنأتِ على سؤالكِ: لم تنظر إحدانا في عيني الأخرى لأنَّنا تواصلنا عبر الهاتف. أخبرتُ المؤلِّفةَ بأنَّنا سنطبع «فرانتوماليا» مجدَّدًا، واقترحتُ أنَّه يُستحَسنُ نشرُ النصِّ بالإنكليزيَّة أيضًا، فقد نُشِرَت مقتطفاتٌ من هذا الكتاب بهذه اللغة على الإنترنت.

إنَّني أحبُّ هذا الكتاب كثيرًا كما تعلمين، يكاد يبدو لي رواية، لِما فيه من تنوُّعٍ في المواضيع والشخصيَّات، ففكَّرتُ إذًا بأنَّنا نستطيع إثراءه بإضافة مختاراتٍ من الحوارات التي أجرتها إيلينا بعد إصدار الأجزاء الأربعة من «صديقتي المذهلة»، أو «رباعيَّة نابولي» / «Neapolitan Quartet»، كما يُسمُّونها بالإنكليزيَّة.

ولكن واجهتنا مشكلة: فبعد أن وعدْنا أوائلَ الناشرين، الذين بعناهم حقوق الترجمة، بأن تُجري إيلينا حوارًا لكلِّ بلد، وجدت المؤلِّفةُ نفسها فجأةً مضطرَّةً إلى الإجابة على أكثر من أربعين

حوارًا من حول العالم. أي أنَّ الحوارات ستكون أكثر ممَّا يُستطاع جمعُها في ملحقٍ واحد. لذا بدا لنا من المفيد أن نتوجَّهَ إليك، لعلَّنا نستوضح منكِ ما ينبغي فعله، ونتساءل عن المعايير الأساسيَّة التي تترتَّبُ عليها إضافةُ فصلٍ جديد.

والحال أنَّنا إذا اطَّلعنا على الحوارات، لاحظنا أنَّ موادَّها متجانسةٌ مع بنية «فرانتوماليا»، فهي تستعرض حكايةَ محاولة، حكايةً طويلةً بات عمرها خمسةً وعشرين عامًا، والمحاولة هي في إثبات أنَّ وظيفة الكاتب تكمن بمجملها في الكتابة: «وظيفته تُولَدُ في الكتابة، وتُخلَقُ في الكتابة، وتتبدَّدُ في الكتابة»، على حدِّ تعبير إيلينا. ثم إنِّي أعتقد أنَّ القرَّاء سيهتمُّون بتضاعف الأسئلة، في السنوات الأخيرة، عن التقاليد الأدبيَّة والثقافيَّة التي تستلهم منها رواياتَها، وعن دور الفكر النسويِّ في بناء شخصيَّاتٍ مثل لينا وليلا، وعن الأسباب التي جعلت هاتين الفتاتَيْن تؤثِّران في سياقاتٍ وثقافاتٍ بعيدةٍ عن نابولي وعن إيطاليا.

كما أنَّ المؤلِّفة تنظر باهتمامٍ إلى رأي مايكل، رأيٍ يُساهِمُ في توضيح المغزى من هذا الجزء الأخير من الكتاب. يقول مايكل إنَّ هذا الفصل، الذي سنضعه بين أيدي القرَّاء، سيعرض حكايةً داخليَّةً تتحدَّثُ عن أفكار إيلينا، وعن كيفيَّة تشكُّلِها الشاقَّة، وعن تطوُّرها مع الوقت. وهذا شيءٌ حقيقيّ، ففي إجاباتها نستشعر جهدها المبذول في العثور على كلماتٍ مناسبة، وتوضيح وجهة نظرها. وهذا الأمر يعجبني، كما أنَّني أعرف أنَّه يعجبها أيضًا. وفي نهاية المطاف، كان الهدف من مشروع «فرانتوماليا» يتمثَّلُ دائمًا في منح قرَّائها، منذ «الحبِّ المقلق»

وحتى اليوم، حتى «صديقتي المذهلة»، مادَّةً مكتوبةً لا يحجبها ستار، إنَّما تستعين بتفاصيل مُتفرِّقة، وملاحظات، وتوضيحات، وتناقضاتٍ أحيانًا، بغية دعم أعمالها الروائيَّة، مثلما يرافِقُ كتابٌ ما كتبًا أخرى.

تحيَّاتي

ساندرا

ملحوظة: في هذين البريدَيْن الإلكترونيَّيْن، يُشار إلى سيمونا أوليڤيتو، المحرِّرة في منشورات ي/و، ومايكل رينولدز، المحرِّر في «Europa Editions».

1. التابعة المتألِّقة
إجاباتٌ على أسئلة باولو دي ستيفانو

دي ستيفانو: إيلينا فيرَّانتي، ما الطريقة التي أنضجتِها للانتقال من روايةٍ نفسيَّةٍ عائليَّة (مثل «الحبِّ المقلق» و«أيَّام الهجران»)، إلى روايةٍ كهذه، تُنبِئُ بأنَّها متعدِّدة (هي الجزء الأوَّل من ثلاثيَّة أو رباعيَّة)، وتتميَّزُ بأنَّها نابذةٌ وجاذبةٌ في الآن ذاته، من حيث السرد والأسلوب؟

فيرَّانتي: لا أشعر بأنَّ هذه الرواية مختلفةٌ جدًّا عن سابقاتها. فمنذ أعوامٍ بعيدة، خطر في ذهني أن أروي عن شخصٍ عجوزٍ ينوي الاختفاء ـ والاختفاء لا يعني الموت ـ من دون أن يترك أثرًا لحياته. أغرتني فكرةُ حكايةٍ تُبيِّنُ مدى صعوبة محو الذات، حرفيًّا، عن وجه الأرض. ثم تعقَّدَت الحكاية. أدخلتُ صديقةَ طفولةٍ تؤدِّي دور الشاهد الصارم على كلِّ حدث، صغيرٍ أو كبير، في حياة الشخص الآخر. وفي النهاية أدركتُ أنَّ ما كان يهمُّني هو النبش

في حياتَيْن لامرأتَيْن تمتلكان أوجه شبهٍ كثيرة، ورغم ذلك تتباينان إلى حدٍّ كبير، وهذا ما فعلتُه. لا شكَّ بأنَّنا بصدد مشروعٍ مركَّب، فالحكاية تتناول حياةً تمتدّ ستِّين عامًا. إلَّا أنَّ ليلا وإيلينا مصنوعتان من المادَّة نفسها التي غذَّت الروايات الأخرى.

دي ستيفانو: الصديقتان اللتان تُروى طفولتُهما، إيلينا غريكو، الراوية بضمير المتكلِّم، وصديقتها ـ عدوَّتها ليلا شيرولُّو، متشابهتان ومختلفتان، تتشابكان تمامًا عندما يبدو أنَّهما متباعدتان. أهي روايةٌ عن الصداقة، وعن كيف من الممكن للقاءٍ واحدٍ أن يُغيِّرَ حياتنا؟ أم إنَّها روايةٌ عن كيف يساعد الانجذابُ نحو النموذج السيِّئ على إنضاج هويَّتنا؟

فيرَّانتي: إنَّ الفرد الذي يفرض شخصيَّته، في العموم، يُغبِّشُ شخصيَّة الآخر. الشخصيَّةُ الأقوى، الأثرى، تحجب الأضعف، في الحياة، وفي الروايات أكثر فأكثر. ولكن في العلاقة ما بين إيلينا وليلا، يحدث أنَّ إيلينا، التابعة، تستمدُّ من تبعيَّتها بالضبط ما يُشبه التألُّقَ الذي يُربِكُ ليلا ويُبهِرُها. وهذا حراكٌ يصعب سرده، لكنَّه لهذا السبب أثار اهتمامي. فلنقل إنَّ الوقائع الكثيرة في حياة ليلا وإيلينا سوف تُبيِّنُ كيف تستلهم إحداهما القوَّةَ من الأخرى. ولكن انتبه: هذا لا يعني التعاون فقط، بل يأتي أيضًا بمعنى أن تنهبَ إحداهما الأخرى، أن تسلبَ إحداهما مشاعر الأخرى وذكاءها، وأن تمتصَّ إحداهما طاقة الأخرى.

دي ستيفانو: ما مدى تأثير الذاكرة، والزمن المنقضي، والمسافة (الزمانيَّة، والمكانيَّة أيضًا)، في العمل على هذا الكتاب؟

فيرَّانتي: أعتقد أنَّ «فرض مسافةٍ» بين التجربة والسرد يحمل رثاثةً من نوعٍ ما. إذ إنَّ المشكلة، لدى مَن يكتب، هي على النقيض من ذلك: يجدر به أن يردمَ المسافة، أن يحسَّ باصطدام المادَّة التي ينبغي سردها إحساسًا ملموسًا، أن يُقرِّبَ ماضي الأشخاص الذين أحببناهم، وحياتهم مثلما شهدناها، ومثلما رُوِيتَ لنا. فالحكاية، لكي تتَّخذَ شكلًا، تشترط اجتياز الكثير الكثير من عمليَّات الاصطفاء. وغالبًا ما نتسرَّعُ بكتابتها في وقتٍ أبكر ممَّا ينبغي، فينجم عن ذلك صفحاتٌ باردة. ولن نتمكَّنَ من كتابتها بشكلٍ صحيحٍ إلَّا عندما نشعر بأنَّها في وجداننا، في كلِّ لحظةٍ من لحظاتها، وعند كلِّ زاويةٍ من زواياها. وقد يستغرق هذا أعوامًا طويلة.

دي ستيفانو: «صديقتي المذهلة» هي أيضًا روايةٌ عن العنف داخل الأسرة والمجتمع. هل تتحدَّثُ الرواية عن كيف باستطاعة المرء أن يكبر وسط العنف، و/أو على الرَّغم من العنف؟

فيرَّانتي: يكبر المرءُ عمومًا بالتصدِّي للضربات وتسديدها، وبقبول تلقِّي الكثير منها بسخاءٍ رواقيّ. في حالة «صديقتي المذهلة»، يتَّصفُ العالم الذي تكبر فيه الفتاتان بملامح عنف، بعضُها ظاهرٌ وبعضُها خفيّ. تهمُّني ملامحُ العنف الخفيَّة على وجه التحديد، من دون تجاهل الملامح الظاهرة طبعًا.

دي ستيفانو: في الصفحة 162 عبارةٌ جميلة، بخصوص ليلا: «[...] كانت تستوعب الوقائع، ثم تملأها بالشكوك بعفويَّةٍ تامَّة، وتُعزِّزُ الواقع بتحويله إلى كلمات...». وفي الصفحة 289: «شدَّني صوتها المنقوش في كلماتها... كان نقيًّا من

زوائد الثرثرة». أهذا تصريحٌ عن أسلوبكِ؟

فيرَّانتي: فلنقل إنَّني، من بين الطرائق الكثيرة التي نستخدمها لنُنسِبَ إلى العالم ترتيبًا سرديًّا، أُفضِّلُ الطريقة التي تبدو فيها الكتابةُ نقيَّة، صادقة، وتظهر الوقائع ـ وقائعُ الحياة الاعتياديَّة ـ عند قراءتها، آسرةً بشكلٍ خارق.

دي ستيفانو: في الرواية خَيْطٌ ناظمٌ ذو طبيعةٍ سوسيولوجيَّة؛ إيطاليا في عصر الطفرة الاقتصاديَّة، حيث تُواجِهُ أحلامُ الرفاهية مُعوِّقاتٍ بائدة.

فيرَّانتي: أجل، وسيصل الخَيْط الناظم ذاك حتى أيَّامنا هذه. لكنِّي قلَّصتُ الخلفيَّة التاريخيَّة إلى حدودها الدنيا. أُفضِّلُ أن يُسجَّلَ كلُّ شيءٍ في حركة الشخصيَّات، الداخليَّة والخارجيَّة. ليلا، على سبيل المثال، تريد أن تصبح ثريَّةً وهي لم تتجاوز السابعة أو الثامنة من عمرها بعد، وتجرُّ إيلينا وراءها. تُقنِعُها بأنَّ الثراء غايةٌ مُلِحَّة. يهمُّني هذا القرار، وكيف يتفاعل في وجدان الصديقتَيْن، وكيف يتعدَّل، وكيف يُوجِّهُهما أو يُشوِّشُ عليهما. يهمُّني أكثر من الثوابت السوسيولوجيَّة المتقعِّرة.

دي ستيفانو: نادرًا ما تفلت منكِ صبغاتٌ لهجويَّة، ترد في جملٍ قليلة، وتُفضِّلين عبارة «قالت باللهجة العامِّيَّة». ألم تُفكِّري بإضفاء المزيد من تلك الفوارق التعبيريَّة؟

فيرَّانتي: كانت لهجة مدينتي تُرعِبُني في صغري، وفي مراهقتي. أُفضِّلُ أن يردَ صداها في اللغة الإيطاليَّة بنسبةٍ محدودة، كما لو أنَّها تُهدِّدُها.

دي ستيفانو: هل الأجزاء التالية جاهزة؟

فيرَّانتي: أجل، لكنَّها في وضعٍ موقَّت.

دي ستيفانو: سؤالٌ بديهيّ، لكنَّه إلزاميّ: كم تحتوي قصَّة إيلينا على عناصر من السيرة الذاتيَّة؟ وكم تحتوي قراءات إيلينا على أهوائكِ الأدبيَّة؟

فيرَّانتي: إن كنتَ تقصد بالسيرة الذاتيَّة الاستقاء من التجربة الشخصيَّة لبناء حكايةٍ مُتخيَّلة، فكلُّ ما في الرواية ذاتيٌّ تقريبًا. أمَّا إن كنتَ تسألني ما إذا كنتُ أروي وقائعي الشخصيَّة، فلا شيء إطلاقًا. وبخصوص كتب إيلينا، نعم، أُشير دومًا إلى نصوصٍ أهواها، وشخصيَّاتٍ كوَّنتني. ديدون، على سبيل المثال، ملكة قرطاج، هي شخصيَّةٌ نسائيَّةٌ جوهريَّةٌ في مراهقتي.

دي ستيفانو: هل لعبة المجانسة اللفظيَّة ما بين اسم إيلينا فيرَّانتي واسم إلسا مورانته (الكاتبة المفضَّلة لديكِ) محض صدفة؟ هل التقارب اللفظيُّ ما بين كنية فيرَّانتي وكنية فيرّي (ناشرُكِ) ضربٌ من الخيال؟

فيرَّانتي: أجل، بالتأكيد.

دي ستيفانو: ألم تندمي يومًا على خيار المجهوليَّة؟ تتوقَّفُ معظمُ المراجعات على فيرَّانتي اللغز، أكثر من التطرُّق إلى جودة ما تكتبين. أليس تضخيم شخصيَّتكِ المفترَضَة نتيجةً عكسيَّةً لِما كنتِ تتطلَّعين إليه؟

فيرَّانتي: كلَّا، لم أندم مطلقًا. وفقًا لرؤيتي للأشياء، لا توجد وسيلةٌ أفضل للقراءة من التفتيش عن شخصيَّة الكاتب في

الحكايات التي يُقدِّمُها، وفي الشخصيَّات التي يرسمها، وفي المناظر، والمواضيع، والحوارات مثل هذا الذي نُجريه. ما تُسمِّيه تضخيمًا، إن كان مبنيًّا على الأعمال، وعلى قوَّة الكلمات، فهو تضخيمٌ نزيه. أمَّا التضخيم الإعلاميُّ فهو مختلفٌ قطعًا، لأنَّه هيمنةٌ لأيقونة المؤلِّف على عمله. وفي هذه الحالة، تبدو الروايةُ كاللباس الداخليِّ الذي يزرب عرقًا من نجم البوب، لا معنى له لولا الهالة التي يتمتَّعُ بها معبود الجماهير. وإنَّ هذا النوع من التضخيم بالتحديد لا يعجبني.

دي ستيفانو: هل تُزعِجُكِ الشكوكُ بأنَّ عملكِ ثمرة تعاونٍ لمجموعةٍ من الكُتَّاب؟

فيرَّانتي: تبدو لي مثالًا مفيدًا للفكرة التي نناقشها الآن. لقد اعتدنا أن نبحث لدى الكاتب عن انسجام أعماله، لا أن نبحث في أعماله عن انسجامه. تلك السيِّدة، أو ذلك الرجل، ألَّفَ هذه الكتب، فنكتفي بهذا المعطى لاعتبار الكتب أشواطًا في مسارٍ مُعيَّن. نتحدَّثُ بهدوءٍ عن بدايات مؤلِّفٍ ما، عن كتبٍ ناجحةٍ وأخرى أقلَّ نجاحًا. نقول إنَّه سرعان ما وجد طريقه، وإنَّه اختبر أنماطًا وأساليب مختلفة، وبناءً على هذا نُحدِّدُ مواضيع مُتكرِّرة، وتشابهات، وتقدُّم أو انتكاسة. فلنفترض، على النقيض من ذلك، أنَّ لدينا أعمالًا مثل «أكاذيب وطلاسم» و«أراكويلي»، وأنَّنا لا نعرف كاتبةً اسمها إلسا مورانته. لسنا معتادين كثيرًا، في هذه الحالة، أن ننطلق من الأعمال للبحث فيها عن انسجامٍ أو تفاوت. سترى أنَّنا سنقع في حيرةٍ من أمرنا. فإذا كنَّا معتادين على تسيُّد المؤلِّف، واختفى المؤلِّفُ أو انسحب، فإنَّنا سنشاهد

أيدٍ عدَّة لا في الانتقال من كتابٍ إلى آخر فحسب، بل من صفحةٍ إلى أخرى أيضًا.

دي ستيفانو: باختصار، هل بإمكاننا أن نعرف مَن تكونين؟

فيرَّانتي: إيلينا فيرَّانتي. نشرتُ ستَّة كتبٍ خلال عشرين عامًا. أليس هذا كافيًا؟

ملحوظة: ظهر حوار الصحفيّ والكاتب باولو دي ستيفانو في «Corriere della Sera» (إيطاليا)، بتاريخ 20 نوفمبر 2011، بعنوان «فيرَّانتي: يسرُّني أنِّي لستُ هنا»، وبالتقديم التالي:

«صديقتي المذهلة» روايةٌ مختلفةٌ عن روايات إيلينا فيرَّانتي السابقة. هي روايةُ نشوءٍ رائعةٌ للغاية، لا بل روايتان، وربَّما أكثر من اثنتَيْن. هي روايةُ جيلٍ من الأصدقاء ـ الأعداء. ولمحاورة إيلينا فيرَّانتي، اضطررنا إلى طلب وساطة الناشرَيْن، ساندرو فيرّي وساندرا أوتزولا. الأسئلة بالبريد الإلكترونيّ، والإجابات بالبريد الإلكترونيّ.

2. رهاب المرتفعات
إجاباتٌ على أسئلة كارين ڤالبي

ڤالبي: إيلينا، حدِّثينا عن عاداتكِ في الكتابة، وكيف تستعيدين عافيتكِ، خصوصًا بعد أن رويتِ أشدَّ اللحظات سخطًا وقسوةً بين الصديقتَيْن؟

فيرَّانتي: ليست لديَّ عادات. أكتب عندما تتوفَّر لديَّ رغبةٌ في ذلك. يُكلِّفني السرد عناءً شديدًا، وما يقع على الشخصيَّات يقع عليّ؛ مشاعرها الطيِّبة أو اللئيمة هي مشاعري. وفي حال انعدام هذه الشروط، لا أكتب. عندما أشعر بالإرهاق، أفعل أكثر الأمور بديهيَّة: أتوقَّفُ عن الكتابة. أنشغل بأشياء مُلحَّةٍ لا تُحصى، كنتُ قد أهملتُها، فمن دونها تتعطَّلُ الحياة.

ڤالبي: الصداقة التي تجمع إيلينا وليلا غنيَّة، صادقة، وإشكاليَّة: هي صورةٌ مدهشةٌ عن الصداقة العميقة بين النساء (وهذا شعورٌ لم يتطرَّق إليه الأدبُ بما فيه الكفاية). من أين

استلهمتِها؟ وأيُّ شخصيَّات رواياتكِ أقرب إليك؟ وأيُّها تُشكِّلُ عبئًا عليكِ؟

فيرَّانتي: كان لديَّ صديقةٌ أعزُّها كثيرًا. انطلقتُ من تلك التجربة. لكنَّ الأمر الواقع يفقد معظم أهمِّيَّته عندما نهمُّ بالكتابة. يشبه التدافع الذي نتعرَّضُ له في الطريق، لا أكثر. أمَّا الحكاية، فهي بالأحرى جرفٌ لتجارب مختلفة، تراكمت على مدى الأعوام، تجارب تُعزِّزُ أحداثًا وشخصيَّاتٍ بما يشبه الأعجوبة. على أنَّ هناك تجارب يصعب استعمالها، لأنَّها مُتفلِّتة، مُحيِّرة، ولا يمكن البوح بها أحيانًا، إذ إنَّ مكانها صدورنا. وأنا أهتمُّ بحكاياتٍ تتعزَّزُ بهذا النوع من التجارب خاصَّة. إيلينا وليلا مُتكوِّنتان بهذه الطريقة، ولم أكتب أيًّا منهما بسهولة. عمومًا، أحبُّ ليلا أكثر، لا لشيءٍ سوى لأنَّها أرغمتني على العمل بمشقَّة.

ڤالبي: لماذا قرَّرتِ أن تكتبي باسم مستعار؟ وما الذي جعلكِ تختارين اسم إيلينا للراوية؟ وهل ندمتِ يومًا على عدم الإفصاح عن هويَّتكِ؟ أو هل شعرتِ بداوفع تمرُّدٍ وودتِ أن تفتحي النافذة على مصراعَيْها وتصرخي: «أنا هي مَن صنع هذا العالم!»؟ ما الذي قد تخسرينه لو توجَّبَ عليكِ أن تعيشي حياةً عامَّة؟

فيرَّانتي: الكاتب، أيًّا كان، يعلم أنَّ أعقد الأمور هي خلق أحداثٍ وشخصيَّاتٍ حقيقيَّة، لا مُجانِبَةٍ للحقيقة. ولكي ينجح في هذا، ينبغي أن يؤمن بحكايته التي يعمل عليها. منحتُ اسمي للراوية لكي أُسهِّلَ العمل. إيلينا في الواقع هو الاسم الذي أشعر

بأنَّه لي أكثر من أيِّ اسم آخر. هويَّتي كلُّها ـ وأقولها بلا تحفُّظ ـ مُركَّزةٌ في الكتب التي أؤلِّفها. أمتعتني صورتكِ عن النافذة، فأنا أسكن الطوابق العليا، وأعاني رهاب المرتفعات، ويسرُّني كثيرًا ألَّا أطلَّ من أيَّة نافذة.

ڤالبي: ما رأيكِ بالمعالجات السينمائيَّة والتلفزيونيَّة لأعمالكِ؟

فيرَّانتي: استُوحِيَ من رواياتي فيلمان. أثار الأمرُ فضولي. وهناك اقتراح، الآن، لإنتاج مسلسلٍ تلفزيونيٍّ عن «صديقتي المذهلة». لا أحبُّ المخرجين وكُتَّاب السيناريو الذين يعاملون الكتب بفوقيَّة، كما لو أنَّها مجرَّد انطلاقةٍ لعملهم. أُفضِّلُ الذين يغوصون بإجلالٍ في النصِّ الأدبيّ، ويستخلصون منه مُحفِّزاتٍ لخلق طرقٍ جديدةٍ لسرد الحكاية عبْر الصور.

ملحوظة: صدر حوار كارين ڤالبي في «Entertainment Weekly» (الولايات المتَّحدة)، بعنوان «إيلينا فيرَّانتي: كاتبةٌ بلا وجه»، في 5 سبتمبر 2014 على الموقع الإلكترونيّ، وفي 12 سبتمبر بالنسخة الورقيَّة.

3. كلُّ فردٍ هو ميدان معركة
إجاباتٌ على أسئلة جوليا كالِّيغارو

كالِّيغارو: كيف من الممكن خلق قصَّةٍ كهذه؟ وما الفكرة التي كانت لديكِ بشأنها عندما بدأتِها؟

فيرَّانتي: فكَّرتُ على مدى أعوامٍ ببعض الأحداث التي أثَّرَت فيَّ كثيرًا، ووددتُ أن أرويها: حكايةً الطفلة الضائعة، على سبيل المثال. إلَّا أنَّ القصَّة بمجملها وُلِدَت في أثناء كتابتها، ولم أكن أتخيَّلُ أنَّها ستكون طويلةً بهذا القدْر. إنَّ الكتابةَ هي التي تُنجِبُ الحكاية، وتنفخ الحياةَ في الموادِّ الخاملة التي تختزنها الذاكرة، وتنتشلها من النسيان. ففي عدم استحداث أداةٍ تعبيريَّةٍ ملائمة، على مدى الأعوام، لا تولد الحكاية، أو قد تُولَد ولكن بلا حقيقة.

كالِّيغارو: يُعلِّمُنا هاجسُ الصراع بين ليلا ولينا أنَّ الصداقة بين النساء عدائيَّةٌ دومًا، حتى إذا تخلَّلتها المودَّة. ما سرُّ هذه الخشية من المرتبة الثانية؟

فيرَّانتي: تُرِكَتِ الصداقةُ النسائيَّةُ بلا قواعد. لم تُفرَض عليها أيَّة قاعدة، بما في ذلك القواعد الرجَّاليَّة. وما تزال حتى الآن أرضًا ذات قوانين هشَّة، حيث الحبُّ (كلمة الصداقة مشتقَّةٌ من كلمة الحبّ، في لغتنا [amicizia, amore]) يجرف معه كلَّ شيء، مشاعر ساميةً وغرائز دنيئة. وهذا ما دفعني للسرد عن رباطٍ وثيقٍ ومتين، يدوم عمرًا بأكمله، يتكوَّنُ من المودَّة نعم، لكنَّ فيه كذلك من الفوضى، والتذبذب، والتخبُّط، والتبعيَّة، والظلم، والأمزجة السيِّئة.

كالِّيغارو: الحبُّ مُحرِّكُ الحكاية، لكنَّ القارئ يعيش أجزاءها السعيدة بارتيابٍ أكبر. ما الذي يمنع النهاية السعيدة؟

فيرَّانتي: «صديقتي المذهلة» روايةٌ كان الغرض منها التشديد على أنَّ العلاقة الأكثر كثافةً وديمومةً وسعادةً وتدميرًا هي العلاقة بين ليلا ولينا. هذه العلاقة تدوم، في حين أنَّ العلاقات بالرجال تنشأ، تنمو، ثم تتلف. ثمَّة لحظاتٌ تكون فيها روابطُ الحبِّ بين النساء والرجال سعيدة، يكفي أن نتوقَّفَ عندها لنحصل على نهايةٍ سعيدة. لكنَّ النهاية السعيدة مرتبطةٌ بالحيل السرديَّة، لا بالحياة، ولا حتى بالحبِّ الذي يُعدُّ شعورًا صعبَ القياد، مُتبدِّلًا، وطافحًا بمفاجآتٍ سيِّئةٍ بعيدةٍ كلَّ البعد عن النهاية السعيدة.

كالِّيغارو: الرجال غير ملائمين. ما الذي يعرقل التلاقي بين الجنسَيْن؟ هل النضالات من أجل المساواة عمَّقَت الفجوة؟

فيرَّانتي: لقد ارتفع سقفُ توقُّعات النساء. كما أنَّ النماذج السلوكيَّة التي كانت تجعل التعرُّفَ على الجنسَيْن ممكنًا قد تفتَّقَت، لحسن الحظّ، ولم ينفع معها أيُّ ترقيع، ولم يكن هناك

إمكانيَّةٌ لإعادة تعريفٍ جذريَّةٍ تُرضي الجميع. الخطر الأدهى حاليًّا هو تحسُّر النساء على «الرجال الحقيقيِّين» من الأيَّام الخوالي. لئن كان من الواجب مناهضة أيِّ شكلٍ من أشكال عنف الذكور، فلا ينبغي إغفال رغبة النساء بالنكوص. وإنَّ حشد النساء اللواتي يعشقن حساسيَّة أسوأ الشخصيَّات الرجَّاليَّة في «صديقتي المذهلة» وقوَّتها يحاكي هذه الميول.

كالِّيغارو: ليلا ولينا «تؤدِّيان» النزال بين الطبيعة والتاريخ. ويبدو أنَّ لينا «تتمكَّنُ» في هذا، لكنَّ الجميع في الواقع يصبح ما كان عليه في البداية. ألن يتغيَّرَ شيء؟ وهل الامتزاجُ الاجتماعيُّ أمرٌ عسير؟

فيرَّانتي: تصطدم الاندفاعةُ نحو تغيير الحال بألف عائق. يمكننا التعامل مع التكيُّف الجينيّ، لكن لا يمكننا تجاهله. يمكننا التنكُّر لانتمائنا الطبقيّ، لكن لا يمكننا إلغاؤه. الفرد إجمالًا مجرَّد ميدان معركة، تتقاتل في جسمه المزايا والمساوئ بضراوة. وفي نهاية المطاف، لا قيمة للأجيال إلَّا في حراكها الجمعيّ. لا تكفي الجهود التي يبذلها فردٌ لوحده، حتى لو تضافرت فيها الكفاءة والحظّ.

كالِّيغارو: الحيُّ هو المختبر الذي تنكشف فيه هشاشة التاريخ. تكتبين: «الحلم بالتقدُّم بلا حدودٍ هو محض كابوسٍ بشع، ملؤه ضراوةٌ وموت». ما البديل؟ وهل نابولي مكانٌ تتحقَّقُ فيه الأحداث الوطنيَّة؟

فيرَّانتي: بالنسبة إلى ليلا ولينا، نابولي هي المدينة التي

ينقلب فيها الجمالُ إلى رعب، ويتبدَّلُ السلوك الحسن إلى عنفٍ في غضون ثوانٍ، هناك حيث إعادة الإصلاح تحجب الانهدام. في نابولي سرعان ما يتعلَّمُ المرء عدم الثقة، ضاحكًا، بالطبيعة والتاريخ على حدٍّ سواء. في نابولي دائمًا ما يكون التقدُّمُ تقدُّمَ قلَّةٍ على حساب كثيرين. ولكنَّنا كما ترين، بالانتقال من جملةٍ إلى أخرى، لم نعد نتحدَّثُ عن نابولي، إنَّما عن العالم بأسره. ما نُطلِقُ عليه تسمية التقدُّم بلا حدود، ليس إلَّا التبذير الهائل والفظَّ الذي تمارسه الطبقات المُتْرَفَة في الغرب. قد تجري الأمور بشكلٍ أحسن إذا فضَّلنا على هذا التقدُّم العنايةَ بكوكبنا برمَّته، ورعايةَ كلِّ فردٍ يسكن فيه.

كالِّيغارو: تَصِفِين نينو، الذي أحبَّتْه ليلا ثم لينا، بأنَّه «يصبو إلى كسب استلطاف مَن في يدَيْه زمام الأمور، أكثر من تصميمه على النضال في سبيل فكرةٍ ما»، وأيضًا بأنَّه «يتَّسم بأخطر أنواع الشرور: السطحيَّة». وتقولين عن ليلا: «تتميَّز عن الآخرين بأنَّها في طبيعتها لا تذعن لأيِّ ترويض، ولأيِّ تسخير، ولأيِّ مطمع». إنسانيَّتان متعاكستان. ما تعليقكِ؟

فيرَّانتي: إنَّ صفات نينو هي الأكثر انتشارًا حاليًّا. العمل على كسب استلطاف أصحاب النفوذ هو طبع التابع الذي يريد الخروج من تبعيَّته، لكنَّها إحدى مواصفات الاستعراض المتواصل الذي غرقنا فيه، الذي يرافق السطحيَّة بطبيعته. ليست السطحيَّة مرادفًا للغباء، إنَّما لأداء التعرِّي، والاستمتاع بالظهور، واتِّقاء مُعكِّرِ الأجواء بامتياز: آلام الآخرين. صفات ليلا، على النقيض من ذلك، تبدو لي الطريق الوحيدة المتاحة لمن يريد أن يكون

جزءًا نشطًا من هذا العالم من دون أن يعاني منه.

كالِّيغارو: حقَّقتِ نجاحًا عالميًّا، بين قرَّاء من العامَّة والنخبة على حدٍّ سواء. والآن، في الولايات المتَّحدة يقارنونكِ بالأديبة إلسا مورانته: ما الهدف الذي أصبتِهِ إصابةً مباشرة، في نظر هذا العدد من القرَّاء؟

فيرَّانتي: لا أعلم إن كنتُ قد أصبتُ أيَّ هدف، فأنا أهتمُّ بحكاياتٍ يصعب عليَّ سردها. المعيار الوحيد هو التالي: كلَّما أثارت حكايةٌ انزعاجي، عاندتُ لكي أرويها.

كالِّيغارو: قد تكون هذه حكاية امِّحاء ليلا. ما الذي يعنيه لكِ الامِّحاء؟

فيرَّانتي: الانسحاب بشكلٍ ممنهجٍ من اضطرابات الذات، لغاية تحويلها إلى أسلوب حياة.

كالِّيغارو: نحن القرَّاء لا ندري ماذا سنفعل: ما الذي ستفعلينه أنتِ بدون ليلا ولينو؟

فيرَّانتي: كان العيش معهما طيلة سنواتٍ رائعًا ومُوجِبًا. والآن أشعر بضرورة الانتقال إلى شيءٍ آخر، مثلما يحدث عندما تنتهي علاقةٌ ما. غير أنَّ الكتابة قاعدتها بسيطة: إن كان ليس لديكِ ما يستحقُّ عناء الكتابة، لا تكتبي!

ملحوظة: ظهر حوار الصحفيَّة جوليا كالِّيغارو على صفحات مجلَّة «Io Donna» [أنا المرأة] (إيطاليا)، بتاريخ 8 نوفمبر 2014، بعنوان: «حان الوقت لتوديع إيلينا وليلا».

4. متواطئةٌ على الرَّغم من غيابها
إجاباتٌ على أسئلة سيمونيتَّا فيوري

فيوري: أدرجت المجلَّةُ الأميركيَّةُ فورين بوليسي اسمكِ بين الشخصيَّات المئة الأكثر تأثيرًا في العالم، وذلك «لقدرتكِ على سرد حكاياتٍ حقيقيَّةٍ وصادقة». كيف تُفسِّرين هذه «الحمَّى الفيرَّانتيَّة»؟

فيرَّانتي: أنا مسرورة، لا سيَّما أنَّ الفورين بوليسي تُنسِبُ إليَّ ـ بكثيرٍ من السخاء ـ الفضلَ بإثبات أنَّ قوَّة الأدب مكتفيةٌ بذاتها. أمَّا بخصوص نجاح كتبي، فأنا أجهل أسبابه، ولكن ليس لديَّ شكٌّ بوجوب البحث عنها فيما ترويه هذه الكتب، وفي كيف ترويه.

فيوري: قبل ما يزيد على عشرين عامًا، كتبتِ: «أعتقد أنَّ الكتب لا تحتاج إلى مؤلِّفيها. إن كان لديها ما ترويه، فسوف تعثر على قرَّائها عاجلًا أم آجلًا». ألا تعتبرين أنَّكِ ربحتِ هذا الرهان،

وأنَّ كتبكِ بناءً على ذلك لم تَعُد تحتاج إلى المجهوليَّة؟

فيرَّانتي: كتبي ليست مجهولة الهويَّة، ثمَّة اسمٌ على أغلفتها، ولم تكن يومًا في حاجةٍ إلى المجهوليَّة. ما حدث ببساطةٍ أنّي كتبتُها، ونأيتُ بنفسي عن الأعراف الصحفيَّة المعتادة، ثم وضعتُ كتبي على المحكّ، بلا أيَّة مساندة. فإن كان هناك مَن فاز، فهي الكتب بعَيْنها. فوزٌ يشهد على اكتفاء الكتب بذاتها، إذ اكتسبت حقَّها بأن يُثمِّنَها القرَّاءُ بصفتها كتبًا.

فيوري: ألا يقود خيارُ النأي بالنفس إلى نقيضه؟ اللغز يُولِّدُ فضولًا، وبذا يتحوَّلُ الكاتب إلى «شخصيَّة».

فيرَّانتي: أظنُّ أنَّ هذه الاعتبارات لا تخصُّ إلَّا الدائرة الضيِّقة للعاملين في مجال الإعلام. وهؤلاء، باستثناء بعضهم، مشغولون دائمًا. كما أنَّهم ليسوا قرَّاء، أو أنَّهم قرَّاءٌ مُتعجِّلون إلى أقصى حدّ. أمَّا خارج الدائرة الإعلاميَّة، فالعالم أوسع بكثير، والتوقُّعات مختلفة. فعلى سبيل المثال: حضرتُكِ، شئتِ أم أبيتِ، لأسبابٍ منوطةٍ بالمهنة، وبصرف النظر عن حساسيَّتكِ بصفتكِ شخصًا مثقَّفًا، تشعرين بأنَّه مطلوبٌ منكِ أن تملأي الفراغَ ـ الذي خلَّفتُهُ عمدًا ـ بوجهٍ ما، في حين أنَّ القرَّاء يملأونه بالقراءة.

فيوري: أحقًّا حضرتكِ مقتنعةٌ بأنَّ ما عاشه الكاتب لا يضيف أيَّ شيء؟ كان إيتالو كالفينو ينأى بنفسه عن الأسئلة الشخصيَّة، لكنَّنا نعرف الكثير عنه وعن عمله في مجالات النشر.

فيرَّانتي: ألهمني كالفينو كثيرًا بتصريحٍ له قرأتُه في صباي.

قال ما معناه: «اسألوني عن حياتي الخاصَّة كيفما شئتم، فإنِّي لن أجيبكم، أو سأكذب عليكم دائمًا». وقد بدا لي نورثروب فراي أكثر راديكاليَّة، إذ قال: «الكُتَّاب أناسٌ بسطاء بالأحرى، ليسوا أشدَّ حكمةً أو تفوُّقًا من غيرهم». ويتابع: «ما يهمُّنا منهم هو أنَّهم بارعون في تقييد الكلمات. «الملك لير» بديعة، حتى لو لم يبقَ لدينا من شكسبير سوى إمضائَيْن، وبعض العناوين، ووصيَّة، وشهادة معموديَّة، وصورةً تُظهِرُهُ بمظهر البليد». جيِّد، أنا أرى الأمر من هذا المنظور تمامًا. وجوهُنا، كلُّها، لا تُقدِّمُ لنا خدمةً عظيمة، وحيواتُنا لا تضيف شيئًا إلى أعمالنا.

فيوري: إن كشفتِ عن هويَّتكِ قد يتضاءل الفضول. ألا تعتقدين أنَّ الإمعان في الغموض قد يحيلكِ إلى متواطئة؟

فيرَّانتي: هلَّا سمحتِ لي بالإجابة على سؤالكِ بسؤال؟ ألا تعتقدين أنَّني إن فعلتُ ما تقولينه أخون نفسي، وكتابتي، والعهد الذي أبرمتُهُ مع قرَّائي، وأسبابي التي دعموها فعليًّا، وحتى الطريقة الجديدة التي دفعتهم للقراءة بها؟ أمَّا بخصوص تواطئي، فألقي نظرةً حولكِ. ألا ترين الناس خلال أعياد الميلاد يتزاحمون للظهور على شاشة التلفاز؟ هل كنتِ ستتحدَّثين عن تواطؤٍ لو كنتُ في هذه اللحظة أتصدَّرُ الصفوفَ أمام الكاميرا؟ أم ستجدينه أمرًا طبيعيًّا بكلِّ بساطة؟ كلَّا، القول إنَّ الغيابَ يُشكِّلُ تواطئًا هو لعبةٌ قديمةٌ ومطروقة. أمَّا الفضول المحموم، فيبدو لي كذلك مجرَّد ضغطٍ من المنظومة الإعلاميَّة الرامية لجعلي أكثر تواطئًا وتهافتًا.

فيوري: ألا يُثقِلُ العيش في الخفاء كاهلك؟

فيرَّانتي: لا أعيش في الخفاء إطلاقًا. أنا أعيش حياتي، ومَن

يُشكِّلُ جزءًا منها يعلم كلَّ شيءٍ عنِّي.

فيوري: ولكن كيف يمكن للمرء أن يعيش وسط أكذوبة؟ حضرتكِ تطالبين بالمجهوليَّة لصون حياتك، هل هناك ما هو أشدُّ تأثيرًا في حياة أحدهم من سرٍّ يكتنف عمله؟

فيرَّانتي: الكتابة بالنسبة إليَّ ليست عملًا. أمَّا عن الأكذوبة، فلا بأس، الأدب أكذوبةٌ من منظورٍ فنِّيّ، فهو نتاجٌ ذهنيٌّ فريد، عالمٌ مكتفٍ بذاته، مُكوَّنٌ من كلماتٍ مُوجَّهةٍ للبوح بحقيقة مَن يكتبها. الغوص في هذا النوع من الأكاذيب يُقدِّمُ متعةً كبرى، ومسؤوليَّةً مُرهِقة. أمَّا الأكاذيب الدنيئة، فأنا لا أقولها لأحد، إلَّا إذا كانت الغايةُ منها تجنُّبَ المخاطر، وحمايةَ نفسي.

فيوري: ستصبح رباعيَّة «صديقتي المذهلة» مسلسلًا تلفزيونيًّا، وسيتولَّى إخراجه فرانشسكو بيكُّولو. ماذا تأملين منه؟

فيرَّانتي: آمل ألَّا تُبسَّطَ الشخصيَّات، وألَّا تُستَنزَفَ الحكاية وألَّا تتزعزع. التعاون مع كُتَّاب السيناريو، إن حصل، سيكون عبر البريد الإلكترونيّ.

فيوري: تُعدُّ المجهوليَّةُ في زمنٍ قائم على الانكشاف التامِّ عملًا بطوليًّا، ولكن ألا يفرض النجاحُ عليكِ أن «تعملي بوجهٍ مكشوف»[1]؟

---

(1) كان رئيس الوزراء الإيطاليّ حينذاك، ماتّيو رينتزي، يُكثِرُ من استخدام هذا التعبير، بمعنى أنّه يتحمَّل كامل المسؤوليَّة عن ولايته، على عكس سابقيه. وقد يعني التعبير في هذا السياق: الظهور إلى العلن. تقارب إيلينا فيرَّانتي بين المعنيَيْن، وتُلمِعُ إلى ماتّيو رينتزي، وإصلاحاته في مجال سوق العمل. (المترجم)

فيرَّانتي: غالبًا ما يستخدم رئيس وزرائنا هذا التعبير، لكنِّي أخشى أن يكون القصدُ من ورائه التواري أكثر من الظهور. الهوس بالأضواء يؤدِّي إلى هذا: يُخبِّئ، لا يُبيِّن، يلتفُّ على المبادئ الديموقراطيَّة. سيكون من الرائع، لا بعد شهرٍ أو سنة، إنَّما الآن في هذه اللحظة، لو أنَّنا استطعنا أن نُقيِّمَ بوضوحٍ ما الذي يُحضَّرُ لنا، فنتجنَّبَ الكوارث. إلَّا أنَّه ليس لدينا أعمالٌ نتفحَّصُها بل وجوه، وجوهٌ إذا نزعنا عنها الصخبَ التلفزيَّ بدت جميعُها على طبيعتها كوجه شكسبير الذي تحدَّثَ عنه فراي، سواء أكانوا قد كتبوا «الملك لير» أم هدَّأونا بقانون «Jobs Act». أنا، بصرف النظر عن النجاح من عدمه، أعرف عن وجهي ما يكفي لأُقرِّرَ أن أحتفظ به لنفسي.

فيوري: صديقتكِ الناشرة ساندرا فيرِّي مقتنعةٌ بأنَّكِ في حال انكشاف هويَّتكِ لن تتمكَّني من الكتابة بعد.

فيرَّانتي: أقول أشياء كثيرةً لصديقتي ساندرا، وكلُّها حقيقيَّة. ولكن دعيني أُصوِّب هنا: كنتُ أتحدَّثُ عن النشر، لا عن الكتابة. وأودُّ أن أضيفَ أنَّ هناك شيئًا قد تغيَّر. في البدء كان يؤرِّقني القلقُ على ما كنتُ أرويه، وما لبث أن أُلحِقُ به الجدلُ المحدودُ حول كلِّ أشكال الهوس بالأضواء. أمَّا اليوم، فلا أخشى على شيءٍ بقدر ما أخشى على ضياع الفضاء الإبداعيِّ غير المألوف الذي بدا لي أنَّني اكتشفتُه، إذ لا يمكن الاستهانة بأن يكتب المرء وهو على درايةٍ بقدرته على إنشاء الحكاية، والشخصيَّات، والمشاعر، والخلفيَّات، لقرَّائه، فضلًا عن صورته ككاتب، الصورة الأكثر حقيقيَّةً لأنَّها مُكوَّنةٌ من الكتابة وحدها،

من الاسكتشاف الفنِّيِّ الخالص لإمكانيَّةٍ بعَيْنها. لهذا السبب إمَّا أن أبقى فيرَّانتي، أو أتوقَّفَ عن النشر.

ملحوظة: صدر حوار الصحفيَّة سيمونيتَّا فيوري في «La Repubblica» (إيطاليا)، في 5 ديسمبر 2014، بعنوان: «إيلينا فيرَّانتي: إن اكتشفتم من أكون، اعتزلت»، مسبوقًا بالمقدِّمة التالية:

«الأعزَّاء في إدارة التحرير: لا بدَّ أنَّ هناك التباسًا ما. «العمل بوجهٍ مكشوف» كان في الأساس مقالةً مفترضَةً حول رئيس الوزراء. سياسة، في المحصِّلة، أي لا شأن لها بخياري في أن أكون كاتبةً غائبة. ولكن لا بأس، أقرُّ بأنَّني سُرِرتُ بالإدلاء بالأجوبة في نهاية المطاف. شكرًا. إيلينا فيرَّانتي».

قد تنشأ من الالتباسات أشياء كثيرة، من بينها حوارٌ مُتفرِّد. في البدء كان مُقرَّرًا أن تكتب فيرَّانتي مقالًا عن موضوعٍ اختارته بنفسها: «العمل بوجهٍ مكشوف». وبالنظر إلى غموض هويَّتها، الذي تضخَّمَ بفعل نجاحها العالميّ، بدا لنا المقال مناسبًا ولا لبس فيه. ثم حدث أنَّ فيرَّانتي لم تستطع كتابته، فاستُبدِلَ بحوارٍ يتناول الموضوع من المنظور ذاته: حضور/غياب الكاتب في مجتمع الفرجة، أسباب النأي بالنفس الذي دافعت عنه بتصميم طيلة عشرين عامًا. الأسئلة والأجوبة مكتوبة، لا إمكانيَّة للمحادثة. وقد تقبَّلْنا الشرط بإيجابيَّة، لنكتشف اليومَ أنَّه قائمٌ على سوء فهم. فمرحبًا بالالتباسات إذًا. تبقى بعض الشكوك حيال يقينيَّات الكاتبة: أحقًّا لا تهتمُّ القارئاتُ بهويَّتها؟ أحقًّا لا قيمة لسيرة الكاتب؟ وهل الوسطُ الإعلاميُّ مُكوَّنٌ من شرذمةٍ من الأمِّيِّين الممسوسين حصرًا؟ لعلَّ الأمور أعقد من هذا، إلَّا أنَّه يحقُّ لكاتبةٍ كبيرةٍ أن تقول ما تشاء، حتى لو كانت الإجابات حادَّة.

5. لا تَهاونَ أبدًا
إجاباتٌ على أسئلة راشيل دوناديو

دوناديو: ما زلتِ تُصرِّين على المجهوليَّة، مع أنَّكِ كوَّنتِ جمهورًا ـ معظمه من النساء ـ في إيطاليا أوَّلًا، وحتى في الولايات المتَّحدة وبلدانٍ أخرى الآن. ما رأيكِ بتلقِّي أعمالكِ في الولايات المتَّحدة، وتزايد عدد القرَّاء الذين يتابعونكِ، لا سيَّما بعد المراجعة التي أعدَّها جيمس وود في مجلَّة النيويوركر، في يناير 2013؟

فيرَّانتي: ثمَّنتُ مراجعة جيمس وود كثيرًا، فالاهتمامُ النقديُّ الذي أولاه لأعمالي لم يُساهِم في انتشارها فحسب، بل ساعدني أنا أيضًا على قراءتها. الكاتب، خاصَّةً لأنَّه الكاتب، مدانٌ بألَّا يكونَ قارئًا حقيقيًّا لرواياته، لأنَّ ذكرى بدايات العمل على نصِّه ستمنعه على الدوام من قراءته كأيِّ قارئٍ آخر. فالنقَّاد إذًا لا يُساعِدون القرَّاءَ وحدَهم على القراءة، إنَّما يُساعِدون الكاتبَ

أيضًا، وربَّما الكاتب قبل غيره. تصبح وظيفتهم أساسيَّةً عندما يتعلَّقُ الأمرُ بمساعدة العوالم الأدبيَّة على الانتقال. لم أُفكِّر يومًا بأنَّ شخصيَّاتي النسائيَّة ستواجه إشكاليَّات التلقِّي خارج إيطاليا. كنتُ أكتب لنفسي في المقام الأوَّل، وإذا نشرتُ فأنشر تاركةً للكتاب مهمَّةَ العثور على قرَّاء. أمَّا الآن، بفضل منشورات «Europa Editions»، والمترجمة آن غولدستاين، وجيمس وود ومراجعين آخرين، من بينهم كُتَّابٌ وفنَّانون وقرَّاء عاديُّون، عرفتُ أنَّ لهذه الروايات قلبًا غيرَ إيطاليٍّ أيضًا، وهذا يفاجئني ويسعدني في الوقت ذاته.

دوناديو: هل تعتقدين أنَّ رواياتكِ نالت الاهتمام الذي تستحقُّه في إيطاليا؟

فيرَّانتي: لا أقوم بجولاتٍ تسويقيَّة، لا في بلدي ولا في أيِّ مكانٍ آخر. انتشرت روايتي الأولى، «الحبُّ المقلق»، في إيطاليا سريعًا، بفضل تناقل نبأها شفهيًّا بين القرَّاء الذين اكتشفوها وقدَّروا أسلوبها، وبفضل المراجعين الذين تناولوها إيجابيًّا. ثم حدث أن قرأها المخرج ماريو مارتونه واقتبس منها فيلمًا خالدًا، وهذا ما أعطى الكتابَ دفعةً إضافيَّة، لكنَّه سلَّطَ الاهتمامَ الإعلاميَّ على شخصي. ولهذا السبب أيضًا امتنعتُ عن النشر ما يزيد على عشرة أعوام، عندما قرَّرتُ وسط مخاوف عديدةٍ أن أُصدِرَ «أيَّام الهجران». وجدت الروايةُ قرَّاء كثيرين، وأحرزت نجاحًا وإقبالًا، على الرَّغم من وجود مُعوِّقاتٍ كانت قد ظهرت مع شخصيَّة ديليا بطلة «الحبِّ المقلق». كثَّفَت الرواية، والفيلم المقتبس منها، الاهتمامَ الإعلاميَّ المتضاعفَ بغياب الكاتبة.

فقرَّرتُ حينذاك، بشكلٍ حاسم، أن أفصل حياتي الخاصَّة عن حياة رواياتي العامَّة. بوسعي أن أقول، ببعض الفخر، إنَّ عناوينَ رواياتي، في بلدي، حتى الآن على الأقلّ، معروفةٌ أكثر من اسمي، وهذه نتيجةٌ جيِّدةٌ في رأيي.

دوناديو: أين تُحدِّدين موقعكِ ضمن التقليد الأدبيِّ الإيطاليّ؟

فيرَّانتي: أنا روائيَّة. لطالما اهتممتُ بالسرد. ما تزال إيطاليا ضعيفةً من حيث التقليد الروائيّ. هناك وفرةٌ في الصفحات البديعة والجميلة والمصقولة، يُقابِلُها شحٌّ في التدفُّق السرديِّ الذي يجرفكِ معه، على الرَّغم من كثافته. تظلُّ إلسا مورانته نموذجًا باهرًا. أحاول أن أتعلَّمَ من كتبها، لكنِّي أرى أنَّه لا يمكن تجاوزها.

دوناديو: يُذكِّرُ الحدثُ الأوَّلُ من الجزء الرائع والأخير من الرباعيَّة، «حكاية الطفلة الضائعة»، بمشاهد من رواية «الابنة الغامضة»، حيث البطلة ليدا تصف حبَّها لأصداء الأسماء: ناني، نينا، نينيلا، إيلينا، لينو، إلخ. ما معنى هذه الأصداء؟ هل تعتبرين أنَّ شخصيَّاتِكِ تنويعاتٌ مختلفةٌ لامرأةٍ واحدة؟

فيرَّانتي: النساء في رواياتي جميعهنَّ أصداءٌ لنساءٍ حقيقيَّات، أثَّرنَ في مُخيِّلتي بمعاناتهنَّ ونزوعهنَّ إلى الكفاح: أمِّي، صديقةٌ لي، ونساءٌ أخريات. لديَّ اطِّلاعٌ واسعٌ على ما حلَّ بهنّ، وعادةً ما أمزج تجاربهنَّ بتجاربي. هكذا خرجت ديليا وأماليا وأولغا وليدا ونينا وإيلينا ولينو من ذلك الخليط. إلَّا أنَّ الصدى الذي لاحظتِهِ نابع، والحال هذه، من تأرجحٍ حاصلٍ في داخل الشخصيَّات، عملتُ عليه منذ البداية. نسائي قويَّات، مثقَّفات،

مُدرِكاتٌ لذواتهنَّ وحقوقهنّ، مُنصِفات، لكنَّهنَّ في الوقت نفسه عرضةٌ لتنازلاتٍ مُفاجِئة، وتبعيَّةٍ من كلِّ نوع، ومشاعر سيِّئة. إنَّ هذا التأرجح يعنيني، وأعرفه جيِّدًا، ويقتحم أسلوبي في الكتابة أيضًا.

دوناديو: يمكننا أن نستنتج من رواياتكِ أنَّكِ أمّ. وبغضِّ النظر عن صحَّة هذا الاستنتاج من عدمه، هلَّا أخبرتِنا كيف تؤثِّرُ تجربة الأمومة ـ سواء أكنتِ قد عشتِها أم لاحظتِها ـ في كتابتكِ؟

فيرَّانتي: إنَّ دور الابنة ودور الأمِّ مركزيَّان في رواياتي، حتى إنَّني في بعض الأحيان أظنُّ أنَّني لم أكتب عن موضوعٍ سواه. كلُّ مظاهر قلقي تصنَّفت هناك من تلقاء ذاتها. الحمْل، تغيُّر الشكل، الشعور بأنِّي مسكونةٌ بشيءٍ أكثر حيويَّةً منِّي على الدوام، ويُسبِّبُ الألم، ويمدُّني بالارتياح، يُبهِجُني ويُهدِّدُني. تجربةٌ مرتبطةٌ بالفظيع، هذا الإحساس الضارب في القِدَم الذي كان يراود الإنسانَ عندما يتجلَّى له إلٰهٌ ما، الإحساس نفسه الذي لا بدَّ أنَّه راود مريم، وهي غارقةٌ في القراءة، عندما ظهر لها الملاك. أمَّا الكتابة، بالنسبة إليّ، فقد اختبرتُها قبل الإنجاب، وكانت ولعًا قويًّا للغاية، وغالبًا ما دخلت في نزاعٍ مع حبِّي لأبنائي، لا سيَّما مع التزامات الرعاية بهم والمتع المتأتِّية منها. في المحصِّلة، الكتابة نفسها متعلِّقةٌ بإعادة إنتاج الحياة، وبمشاعر متضاربةٍ وصادمة. غير أنَّ خَيْطَ الكتابة يمكن قطعه ـ حتى لو لازمَ ذلك قلقٌ بأنَّكِ لن تستطيعي عقده من جديد، وأنَّ الحياة لن تمرَّ من خلاله بعد ذلك ـ سواء أكان بمحض إرادتنا، أو اضطرارًا، أو لضروراتٍ أخرى، إذ إنَّ المرء يستطيع، وينبغي له، أن ينفصل

عن الكتب. أمَّا الحبل السرِّيّ، على النقيض من ذلك، لا يُقطَعُ بالفعل أبدًا. يبقى الأبناء إلى الأبد رباطًا لا يُفكّ، ومصدرًا للحبِّ والمخاوف والرضا والقلق.

دوناديو: تظهر في رواياتكِ الكثير الكثير من الاقتباسات الكلاسيكيَّة، بدءًا من أسماءٍ كإيلينا وليدا. من أين ينبع اهتمامكِ بالعالم الكلاسيكيِّ القديم؟ وما وزنه في عملك؟

فيرَّانتي: لقد تخرَّجتُ من قسم الآداب الكلاسيكيَّة. يُسعِدني أنَّكِ عثرتِ على أثرٍ منها في أعمالي التي نشرتُها، أمَّا أنا فبالكاد ألمسها. أستطيع تحديد أثر دراساتي في قصصٍ كتبتُها من باب التمرين، ولحسن الحظِّ أنَّها لم ترَ النور. لم أعتبر العالم الكلاسيكيَّ عالمًا قديمًا قطّ، بل أشعر بقربه منَّا، وأعتقد أنِّي تعلَّمتُ من الكلاسيكيَّات الإغريقيَّة واللاتينيَّة الكثير من الأشياء المفيدة حول كيفيَّة تشكُّل الكلمات. في صباي، كنتُ أودُّ أن أجعل ذلك العالم جزءًا منِّي، فكنتُ أتدرَّبُ على ترجماتٍ بغية محو النبرات العالية التي عوَّدتني عليها المدرسة. وكنتُ أتخيَّلُ الخليجَ مكتظًّا بالحوريَّات اللواتي يتحدَّثن الإغريقيَّة، مثل إحدى قصص جوزبّه تومازي دي لامبيدوزا الجميلة. نابولي هي مدينةٌ يتكاتف فيها العالمُ الإغريقيّ، واللاتينيّ، والشرق، وأوروبا القروسطيَّة، والحديثة، والمعاصرة، بل حتى الولايات المتَّحدة، تتقارب هذه العناصر كلُّها في نابولي، لا سيَّما في لهجتها المحلِّيَّة، وفي طبقاتها التاريخيَّة.

دوناديو: كيف وُلِدَت الرباعيَّة؟ هل كانت الكتبُ الأربعةُ متمايزةً في ذهنكِ منذ البداية، أم إنَّكِ باشرتِ كتابة «صديقتي

المذهلة» من دون أن تكوني على درايةٍ بكيفيَّة إنهاء الحكاية؟

فيرَّانتي: قبل ستَّة أعوام، بدأتُ بكتابة حكايةٍ عن صداقةٍ نسائيَّةٍ أليمة، منبثقةٍ مباشرةً من قلب روايةٍ لها مكانةٌ في قلبي؛ «الابنة الغامضة». ظننتُ أنِّي سأنجزها بحدود مئة صفحة، مئةٍ وخمسين. إلَّا أنَّ الكتابة، بعفويَّةٍ مطلقة، استخرجت منِّي ذكرياتٍ لأشخاصٍ وأجواء من الطفولة، وحكايات، وتجارب، وخيالات، حتى إنَّ الرواية مضت قُدُمًا طيلة أعوام. الحكاية في الأصل وُلِدَت وتكوَّنت لتكون روايةً واحدة، أي إنَّ تقسيمها إلى أربعة أجزاء دسمةٍ جاء لاحقًا. وقد قرَّرتُ ذلك عندما أدركتُ أنَّ قصَّة ليلا ولينو من الصعب أن تُدرَجَ في كتابٍ واحد. كانت الخاتمة في بالي منذ أن بدأتُ الكتابة، وكنتُ أعرف بعض الوقائع المحوريَّة ـ زواج ليلا، فجورها في إيسكيا، عملها في المصنع، الطفلة الضائعة ـ في حين أنَّ ما تبقَّى كان مَكرُمةً مُفاجِئةً ومضنيةً جادت بها عليَّ متعةُ السرد.

دوناديو: الرواية الثالثة سينمائيَّةٌ إلى حدٍّ بعيد، هل عملتِ في مجال السينما يومًا؟

فيرَّانتي: لا، مع أنِّي أعشق السينما، وقد نهلتُ منها منذ طفولتي.

دوناديو: كيف بدأتِ بكتابة الروايات؟ وأيُّ رواياتكِ شكَّلتْ قفزةً نوعيَّةً في كتابتكِ ولماذا؟

فيرَّانتي: اكتشفتُ حبِّي للسرد منذ الصغر، وكنتُ بارعةً في السرد الشفهيّ. في حوالى الثالثة عشر عامًا بدأتُ بكتابة القصص، لكنَّ الكتابة عندي لم تستقرَّ إلَّا بعد العشرين. أصبحت

عادةً وتمرينًا روائيًّا متواصلًا. «الحبُّ المقلق» كانت مهمَّة. تشكَّلَ لديَّ انطباعٌ بأنِّي عثرتُ على النبرة الصحيحة. «أيَّام الهجران» أكَّدت لي ذلك بعد جهودٍ عسيرة، وأمدَّتني بالثقة. «صديقتي المذهلة» تبدو لي اليومَ أتعس رواياتي وأسعدها حظًّا في الوقت نفسه. كان العمل على كتابتها يشبه إمكانيَّة الحياة مرَّةً أخرى. بيد أنَّ «الابنة الغامضة» ما زالت تبدو لي أكثر رواياتي تهوُّرًا ومجازفة. لو أنِّي لم أمرَّ بها عبر أسباب قلقٍ كبيرة، لما استطعتُ تأليف «صديقتي المذهلة».

دوناديو: بأيِّ ترتيبٍ كتبتِ رواياتكِ السبع؟ وهل يتوافق مع ترتيب إصدارها؟

فيرَّانتي: كما قلتُ سابقًا، أعتبر «صديقتي المذهلة» روايةً واحدة. صدرت لي أربع رواياتٍ إذًا، الأخيرة بأربعة أجزاء، وترتيب كتابتها يوافق ترتيب إصدارها جميعًا. إلَّا أنَّها نضجت خلال أعوامٍ من كتابةٍ خاصَّة، كما لو أنِّي حصلتُ عليها بوضع ترتيبٍ دقيقٍ بين مُتفرِّقاتٍ سرديَّةٍ لا تُعدُّ ولا تُحصى.

دوناديو: هلَّا حدَّثتِنا عن عمليَّة الكتابة لديكِ؟ سبق أن صرَّحتِ للفاينشال تايمز أنَّكِ تكسبين قوت يومكِ من عملٍ لطالما التزمتِ به، «ليس هو الكتابة الأدبيَّة». كم تُفرِّغين من وقتٍ للكتابة؟ هلَّا أخبرتِنا ماذا تعملين؟

فيرَّانتي: لا أعتبر الكتابة عملًا، فالعمل له مواقيت، يبدأ وينتهي. أنا أكتب باستمرار، وفي أيِّ مكان، وفي كلِّ ساعةٍ من النهار والليل. أمَّا ما أُسمِّيه عملًا فهو مُنظَّم، ومستقرّ، ويتراجع من حيث الأولويَّة ليُفسِحَ لي الوقت عند الضرورة. وبكلِّ

الأحوال، لقد كلَّفتني الكتابة جهودًا كثيرة. كنتُ أجترح السطور واحدًا تلو الآخر، ولا أتقدَّمُ إلَّا إذا بدت لي الصفحاتُ المكتوبة من قبل تامَّة. وبما أنَّها لم تبدُ لي تامَّةً على الإطلاق، لم أكن أبحث حينها عن ناشر. وبالفعل، فإنَّ الكتب التي نشرتُها لاحقًا وُلِدَت جميعُها بتيسيرٍ مفاجئ، بما فيها رواية «صديقتي المذهلة» التي تطلَّبت منِّي أعوامًا.

دوناديو: ماذا عن فريق التحرير؟ هل تقترح عليكِ منشورات ي/ و تصويباتٍ عندما تُرسِلين المخطوطات؟

فيرَّانتي: المحرِّرون في منتهى الانتباه، لكنَّهم خفافٌ وفي غاية الاحترام. أنا التي أتقبَّلُ كلَّ الشكوك، أجمعها بشكوكي وأعمل، وأعاود العمل، وأُصوِّب، وأمحو، وأضيف، حتى عشيَّة إرسال الكتاب إلى المطبعة.

دوناديو: مع احترامي الفائق لخيارِكِ، وأنا واثقةٌ من أنَّكِ سئمتِ من تكرار السؤال، لكنِّي مُلزَمةٌ بطرحه: في أيِّ لحظةٍ من حياتكِ ككاتبة، ووفقًا لأيِّ نيَّة، اتَّخذتِ قرار المجهوليَّة؟ هل كنتِ ترغبين في إعطاء الأسبقيَّة للرواية لا إلى المؤلِّف مثلما يحدث في الأدب الملحميّ؟ أم إنَّه كان خيارًا منوطًا برغبتكِ في حماية عائلتكِ وأحبابكِ؟ أم إنَّكِ اتَّخذتِ هذا القرار لسببٍ بسيطٍ وهو تجنُّب وسائل الإعلام، مثلما صرَّحتِ غير مرَّة؟

فيرَّانتي: اسمحي لي أن أُوضِّح: لم أختر المجهوليَّة. اسم المؤلِّف يظهر على الروايات. لقد اخترتُ الغياب بالأحرى. كنتُ أشعر بعبء الظهور العلنيّ، وأردتُ أن أنفصل عن الرواية المنجَزَة، ورغبتُ في أن تُثبِتَ الكتبُ جدارتها من دون أيَّة مساندةٍ

من جانبي. وسرعان ما أُلحِقَ بهذا الخيار جدلٌ محدودٌ مع وسائل الإعلام، ومنطقها الهادف إلى صنع أبطالٍ بتجاهل جودة الأعمال، حتى بات يبدو من الطبيعيِّ أن تستحقَّ الكتبُ الرديئةُ أو المتوسِّطةُ لكاتبٍ له شهرةٌ إعلاميَّةٌ اهتمامًا أكبر من الكتب الجيِّدة التي يؤلِّفها كاتبٌ غير معروف. أمَّا ما يهمُّني الآن أكثر، فهو الحفاظ على فضاءٍ إبداعيٍّ أراه ثريًّا بالإمكانيَّات، بما فيها الفنِّيَّة. إنَّ غيابَ الكاتب بنيويًّا يؤثِّرُ في عمله بطريقةٍ أرغب في مواصلة استكشافها.

دوناديو: الآن، وقد حصدتِ نجاحًا كبيرًا، هل من الممكن أن تُغيِّري رأيكِ بالمجهوليَّة وتُفصِحي عن هويَّتكِ؟ بعض النجوم في هوليوود يقولون إنَّ الشهرة قد تفضي إلى الوحدة، إلَّا أنَّ النجاحَ الأدبيَّ في ظلِّ المجهوليَّة قد يؤدِّي إلى الوحدة أيضًا...

فيرَّانتي: لا أشعر بالوحدة إطلاقًا. أنا سعيدةٌ بأنَّ حكاياتي انصرفت عنِّي، ووجدت لها قرَّاء في إيطاليا وأنحاء مختلفةٍ من العالم. أتابع رحلتها بتعاطف، ولكن عن بُعد. لقد ألَّفتُ هذه الروايات لكي أستعرض أسلوبي في الكتابة، لا لكي أستعرض شخصيَّتي. أحبُّ حياتي، إنَّها ممتلئةٌ الآن بما فيه الكفاية.

دوناديو: يعتبر كثيرون، لا سيَّما في إيطاليا، أنَّ اسمكِ المستعار يخفي هويَّة رجل. ما رأيكِ بهذا؟ وماذا تقولين لدومينيكو ستارنونه، الكاتب النابوليتانيِّ الذي أعرب مرارًا عن سأمه من فرط ما سألوه إذا كان هو إيلينا فيرَّانتي؟

فيرَّانتي: أرى أنَّه محقّ، وأشعر بالذنب. لكنِّي أُقدِّرُهُ جدًّا، وأنا واثقةٌ من أنَّه استوعب دوافعي. هويَّتي، جنسي، موجودان في كتابتي. كلُّ ما ينشأ حولها ما هو إلَّا أحد الأمثلة الكثيرة عن

طباع الإيطاليِّين في مطلع القرن الحادي والعشرين.

دوناديو: هل لكِ أن تفيدينا بشيءٍ عن وضع إيطاليا الراهن؟

فيرَّانتي: إيطاليا بلدٌ فوق العادة، لكنَّه أمسى عاديًا بسبب التشوُّش المستمرِّ بين الشرعيَّة واللاشرعيَّة، بين المصلحة العامَّة والمطامع الخاصَّة. إنَّ هذا التشوُّش، المستتر وراء ثرثارين من كلِّ نوعٍ ومهووسين بالأضواء، يخترق المنظَّمات الإجراميَّة، مثلما يخترقُ الأحزاب السياسيَّة، وأجهزة الدولة، وكافَّة الطبقات الاجتماعيَّة، وهذا ما يُصعِّبُ على المرء أن يكون إيطاليًّا صالحًا، أي مختلفًا عن النماذج التي تُصنِّعُها الصحفُ والقنوات التلفزيَّة. هذا لا ينفي وجود إيطاليِّين صالحين، ورائعين، عند كلِّ زاويةٍ من الحياة المجتمعيَّة، حتى وإن كانوا لا يظهرون إلَّا نادرًا على شاشة التلفزيون. وهؤلاء يشهدون على أنَّ إيطاليا ما زالت تستطيع إنشاء مواطنين رائعين، على الرَّغم من كلِّ شيء، فهي بالفعل بلدٌ فوق العادة.

دوناديو: مدينة نابولي مادَّةٌ باهرةٌ يُستقى منها، ولكن ما الذي تُمثِّلُه لكِ شخصيًّا؟ ما الذي يجعلها متفرِّدة؟

فيرَّانتي: نابولي هي مدينتي، المدينة التي تعلَّمتُ فيها، وبسرعةٍ كبيرة، قبل أن أبلغ عامي العشرين، أفضلَ ما في إيطاليا والعالم وأسوأه. أنصح الجميع بالذهاب للسكن فيها، ولو لعدَّة أسابيع فقط. تدريبٌ مدهشٌ بكلِّ ما للكلمة من معنى.

دوناديو: لفلوبير تصريحٌ شهير: «مدام بوفاري، هي أنا». أيُّ كتابٍ وشخصيَّةٍ من تأليفكِ تشعرين بأنَّها الأقرب إلى تجربتكِ وحساسيَّتكِ؟ ولماذا؟

فيرَّانتي: تستمدُّ كلُّ رواياتي حقيقتها من تجربتي، لكنَّ لينو وليلا، معًا، تُلخِّصانني بشكلٍ أفضل، لا من حيث وقائع حياتَيْهما الفرديَّة، ولا من حيث الجانب الملموس من شخصيَّتَيْهما، بل من تلك الحركة التي تُميِّزُ علاقتهما، من الانضباط الذاتيِّ لإحداهما، الذي ينهدم باستمرارٍ وبلحظةٍ مباغتةٍ إثر اصطدامه بالمزاج العشوائيِّ للأخرى.

دوناديو: ما أهمُّ شيءٍ تودِّين أن يبقى في وجدان قرَّائكِ بعد أن قرأوا أعمالكِ؟

فيرَّانتي: إنَّنا قد نُفكِّر، نحن النساء، بالتهاون أحيانًا ـ بسبب الحبّ، أو الضعف، أو اللطف، أو العطف ـ في حين أنَّه لا ينبغي لنا فعل ذلك، فقد نخسر بين لحظةٍ وأخرى كلَّ ما حقَّقَناه.

دوناديو: هل تريدين إضافة شيءٍ آخر؟

فيرَّانتي: لا.

ملحوظة: صدر حوار راشيل دوناديو في «The New York Times» (الولايات المتِّحدة)، بتاريخ 9 ديسمبر 2014، بعنوان «لطالما أنهكتني الكتابة. محاورة مع إيلينا فيرَّانتي»، مسبوقًا بالمقدِّمة التالية:

أجابت الكاتبة، المعروفة باسمها المستعار إيلينا فيرَّانتي، عن طريق البريد الإلكترونيِّ على الأسئلة التي مرَّرناها إليها من خلال ناشرها الإيطاليِّ التاريخيّ، ساندرا أوتزولا فيرِّي. ننسخ لكم الحوار هنا.

6. نساءٌ يكتبن
إجاباتٌ على أسئلة ساندرا وساندرو وإيڤا

ساندرا: ما الذي يحدث للواقع حينما يندرج في رواية؟ كيف تولَدُ رواياتكِ؟

فيرَّانتي: لا يمكنني أن أجيب بدقَّة. لا أعتقد أنَّ أحدًا يعرف حقًّا كيف تتَّخذُ الحكايةُ شكلًا. عندما تُنجَزُ المهمَّة نحاول أن نشرح مجرياتها، لكنَّ الجهود في سبيل ذلك غير كافية، بالنسبة إليَّ على الأقلّ. أُميِّزُ في تجربتي بين زمنَيْن: *السابق*، وهو مُكوَّنٌ من أجزاء مُتفرِّقةٍ من الذاكرة، و*اللاحق* حيث تولد الحكاية. ولكنِّي أعترف بأنَّ *السابق* و*اللاحق* لا يُفيداني في شيءٍ سوى الإجابة على سؤالكِ الآن، وبطريقةٍ مُنظَّمة.

ساندرو: ما الذي تقصدينه بأجزاء مُتفرِّقةٍ من الذاكرة؟

فيرَّانتي: هي موادٌّ متنافرةٌ يصعب تعريفها. هل تلاحظ عندما

تجول في ذهنك بضعُ نغماتٍ من لحنٍ لا تعرف ما هو، وإذا دمدمتَها تحوَّلتْ إلى أغنيةٍ مختلفة؟ أو عندما تتذكَّرُ منعطفَ شارعٍ لكنَّك لا تتذكَّرُ موقعه؟ أنا أستخدم كلمةً معيَّنة، كانت والدتي تستخدمها، لأمنح هذه المتفرِّقات وسمًا: *فرانتوماليا*. هي أجزاء وجزيئاتٌ لا أعلم من أين تأتي، لكنَّها تثير ضجَّةً في الرأس، وتُسبِّبُ اعتلالًا في بعض الأحيان.

إيڤا: وهل كلُّ جزءٍ منها قد يُولِّدُ حكاية؟

فيرَّانتي: ليس بالضرورة. يمكنني أن أفرزها وأُحدِّدُها: أماكن من الطفولة، أفرادٌ من العائلة، رفاق المدرسة، أصواتٌ مُزعِجةٌ أو لطيفة، لحظاتُ توتُّرٍ شديد. وبعد أن أُرتِّبَها قدر الإمكان، أبدأ السرد. إلَّا أنَّ هنالك خللًا ما على الدوام، كما لو أنَّ قوى متساويةً ومتعاكسةً تتطوَّرُ من تلك الشظايا التي يمكن سردها: ضرورةً إلى البروز إلى الضوء الساطع، وضرورةً موازيةً إلى الهبوط إلى أعماق غائرة. فلنأخذ «الحبَّ المقلق» مثلًا: على مدى أعوام جالت في رأسي أحداثٌ كثيرةٌ وقعت في الضاحية النابوليتانيَّةً التي ولدتُ ونشأتُ فيها، وصرخاتٌ بذيئة، ومشاهِدُ عنفٍ أسريٍّ حضرتُها في طفولتي، وأغراضٌ منزليَّة، وطرقات. عزَّزتُ ديليا، البطلة، بتلك الذكريات. أمَّا شخصيَّة أمِّها، أماليا، فكانت ما تلبث أن تظهر حتى تنكفئ، كأنَّه ليس لها وجودٌ تقريبًا. لا بل كلَّما لامسَ جسدُ ديليا جسدَ أمِّها، في مخيِّلتي، خجلتُ أنا من نفسي، وانتقلتُ إلى شأنٍ آخر. وبهذه الموادِّ المتفرِّقة، كتبتُ خلال الأعوام قصصًا كثيرة، طويلةً وطويلةً جدًّا، وكانت جميعها غير مُرضيةٍ في نظري، ولا ترتبط أيٌّ منها بشخصيَّة الأمّ. وفجأةً

تلاشت كثيرٌ من تلك الأجزاء، وتضافَرَ بعضُها لتشكيل خلفيَّةٍ داكنةٍ لعلاقة الأمّ ـ الابنة. وهكذا، في ظرف شهرَيْن، وُلِدتْ رواية «الحبِّ المقلق».

ساندرو: وماذا عن «أيَّام الهجران»؟

فيرَّانتي: شهادة ميلاد هذه الرواية باهتةٌ أكثر. فعلى مدى أعوام، جالت في ذهني امرأةٌ تُغلِقُ باب البيت مساء، وحين تحاول فتحه في الصباح تُدرِكُ أنَّها لم تعد قادرةً على ذلك. كان مرض الأبناء يطغى على تفكيري أحيانًا، وتسميم الكلب أحيانًا أخرى. ثم تمحور كلُّ شيءٍ بعفويَّةٍ حول إحدى تجاربي التي بدت لي عصيَّةً على الوصف: مذلَّة الهجران. لكنِّي لا أستطيع الحديث بصدقٍ وترتيبٍ عن انتقالي من *الفرانتوماليا* التي كانت تجول في رأسي قبلها بأعوام، إلى انتقاءٍ مفاجئٍ ومتلاحمٍ في حكايةٍ بدت لي مُقنِعة. وأظنُّ أنَّ هذا ينطبق على الأحلام، فأنت تعي أنَّك تخون أحلامك ما إن تبدأ بسردها.

إيڤا: هل تكتبين أحلامكِ؟

فيرَّانتي: في المرَّات النادرة التي أظنُّ أنَّني أتذكَّرها، أجل. وأنا كذلك مذ كنتُ شابَّة، وإنَّني أنصح الجميع بهذا التمرين، فتطويع التجربة المناميَّة لمنطق اليقظة هو اختبارٌ في الكتابة بالغ الصعوبة. يستحقُّ الحلمُ أن يُوضِّحَ أنَّ إعادةَ صياغته بدقَّةٍ هي معركةٌ خاسرةٌ على الدوام. ولكن، حتى تضمينُ الكلمات بحقيقة تصرُّفٍ ما، شعورٍ ما، مجرى أحداثٍ ما، من دون ترويضها والحال هذه، عمليَّةٌ ليست بالسهولة التي نظنُّها.

ساندرا: ماذا تقصدين بترويض الحقيقة؟

فيرَّانتي: اتِّخاذ أساليب تعبيريَّةٍ مطروقة.

ساندرا: بمعنى؟

فيرَّانتي: أن نخون حكايتنا بسبب الكسل، المطاوعة، المصلحة، الخوف. فمن السهل أن نحيل الحكاية إلى تمثُّلاتٍ مُجرَّبة، ذات استهلاكٍ واسع النطاق، وتأثيرٍ مضمونٍ بالنتيجة.

ساندرو: هذه النقطة برأيي تستحقُّ التعمُّقَ فيها. جيمس وود ونقَّادٌ آخرون ثمَّنوا الصدق، بل حتى الفظاظة، في كتاباتكِ. ما الصدق في الأدب؟

فيرَّانتي: الصدق بما يعنيني هو العذاب، وهو المحرِّك لأيِّ بحثٍ أدبيّ. يعمل المرء طيلة حياته باحثًا عن التزوُّد بوسائل تعبيريَّةٍ ملائمة. ويبدو في العموم أنَّ المسألةَ الطارئة لدى الكاتب هي التالي: أيُّ التجارب باستطاعتي أن أكون صوتًا لها؟ ما الذي أشعر بنفسي قادرًا على سرده؟ لكنَّ الأمر ليس كذلك، إنَّما التساؤل الأشدُّ إلحاحًا هو: ما الكلمة، وما إيقاع الجملة، وما نبرة الفقرة، الأنسب إلى الأشياء التي أعرفها؟ تبدو أسئلةً شكليَّة، خطابيَّة، ثانويَّةً إجمالًا، لكنِّي مقتنعةٌ بأنَّه لولا الكلمات المناسبة، والتمرين الطويل على توليفها، لما نتَجَ شيءٌ حيٌّ وحقيقيّ. لا يكفي أن نقول، كما هو المعتاد بكثرةٍ حاليًّا: إنَّها أحداثٌ وقعت بالفعل، إنَّها حياتي الحقيقيَّة، الأسماء والكنى حقيقيَّة، أصف الأماكن ذاتها التي تحقَّقَت فيها هذه الوقائع... إذ إنَّ الكتابة غير الملائمة قد تقلب أصدَقَ الحقائق السِّيَريَّة إلى أشياء باطلةٍ من

حيث التكوين. فالحقيقة الأدبيَّة ليست مبنيَّةً على أيِّ ميثاقٍ سِيَريٍّ أو صحفيٍّ أو قضائيّ، هي ليست حقيقة كاتب السيرة أو المراسل أو محضر الشرطة أو حُكم المحكمة، هي ليست حتى السرديَّة المشغولة باحترافيَّةٍ لتُقارِبَ الحقيقة. إنَّ الحقيقة الأدبيَّة هي الحقيقة المنبعثة حصرًا من الكلمة المستخدَمَة بالطريقة المثلى، وتُستَنزَفُ كلِّيًا في الكلمات التي تُشكِّلُها. إنَّها مُتناسِبةٌ مباشرةً مع الطاقة التي يُستطاع ضخُّها في العبارة. وعندما تنجح، لا تصمد في وجهها أيَّة صورةٍ نمطيَّة، وفكرةٍ شائعة، وحقيبةٍ رثَّةٍ من الأدب الشعبيّ، لأنَّها تتمكَّن من إحياء أيِّ شيء، وبعثه، وتطويعه وفقًا لضروراتها.

ساندرا: ما الذي ينبغي فعله للحصول على هذه الحقيقة؟

فيرَّانتي: من المؤكَّد أنَّها ثمرة مهارةٍ قابلةٍ للتحسين دومًا. لكنَّ جزءًا عظيمًا من تلك الطاقة ***يتجسَّدُ ببساطة، يقع***، ولا يمكنكِ أن تقولي كيف حدث ذلك، ولا يمكنكِ أن تقولي كم ستدوم. ترتجفين من فكرة أن تنقطع بغتةً وتتركك وسط المخاضة. كما أنَّ الكاتب، إذا كان صريحًا مع نفسه، عليه أن يقرَّ بأنَّه لا يعرف ما إذا كان قد أعدَّ الكتابة الصحيحة، وأنَّه ليس قادرًا على استخراج الأفضل منها. بعبارةٍ أخرى، كلُّ مَن يجعل الكتابة محوريَّةً في حياته ينتهي به المطاف ليجد نفسه في ظرف دنكومب، في قصَّة «منتصف العمر» لهنري جيمس، حيث أنَّه يُحتَضر في ذروة نجاحه، ويأمل أن تتسنَّى له فرصةٌ أخرى ليضع نفسه على المحكّ، ويُثبِتَ أنَّه يستطيع تقديم أفضل ممَّا قدَّمَ سابقًا. أو كما هي حال بيرجوت، إحدى شخصيَّات بروست،

الذي يتهيَّأ للهتاف يائسًا أمام اللطخة في الجدار الأصفر في لوحة فيرمير: «هكذا كان يجب أن أكتب».

إيفا: متى حصلتِ للمرَّة الأولى على انطباعٍ بأنَّكِ كتبتِ بهذه الحقيقة؟

فيرَّانتي: متأخِّرًا، مع «الحبِّ المقلق». ولو لم يستمرَّ هذا الانطباع لم أكن لأنشرها.

إيفا: قلتِ إنَّكِ عملتِ طويلًا على تلك الموادِّ بلا نجاح.

فيرَّانتي: صحيح، لكنَّ هذا لا يعني أنَّ رواية «الحبِّ المقلق» وليدةُ مخاضٍ عسير، بل العكس صحيحٌ تمامًا، فقد انحصرت المشقَّةُ كلُّها في القصص غير المُرضية التي سبقت هذه الرواية خلال الأعوام. كانت تلك صفحاتٍ مشغولةً حتى الهوس، ولا شكَّ بأنَّها كانت بعيدةً عن الحقيقة، أو فلنقل إنَّ حقيقتها مُعدَّةٌ على مقاس القصص الناجحة نوعًا ما عن نابولي، والضاحية، والبؤس، والرجال الغيورين، إلخ. ثم اتَّخذت الكتابةُ النبرةَ القويمةَ على حين غرَّة، أو هذا ما بدا لي بكلِّ الأحوال. انتبهتُ إلى الأمر منذ قراءة السطر الأوَّل، إذ جلبت ***تلك الكتابةُ*** إلى الصفحة حكايةً لم أكن قد جرَّبتُها من قبل، بل لم أكن قد فكَّرتُ فيها أصلًا: قصَّة حبٍّ تجاه الأمّ، حبٍّ حميم، لحميّ، ممزوجٍ بنفورٍ لحميٍّ هو أيضًا. تدفَّقت من عمق الذاكرة على حين غرَّة، ولم يتوجَّب عليَّ البحث عن الكلمات، إنَّما بدا أنَّ الكلمات تتعقَّبُ مشاعري الأكثر سرِّيَّة. قرَّرتُ أن أنشر «الحبَّ المقلق» لا لِما ترويه فحسب، والذي ما انفكَّ يُحيِّرُني ويُفزِعُني، بل كذلك

لأنَّها كانت المرَّة الأولى التي استطعتُ فيها أن أقول: هكذا يجب أن أكتب.

ساندرا: فلنتوقَّف عند كتابة «الحبِّ المقلق». تتكلَّمين عنها، أنتِ نفسكِ، كما لو أنَّها إنجازٌ مفاجئ، وتُشيرين إلى انقطاعٍ بين ما كتبتِهِ قبلها، لأجلك، إذ لم يبدُ لكِ جديرًا بالنشر، وبينَ هذه الرواية، التي وُلِدَت في ظرف شهرَيْن، من دون أن تعاني مصاعب النصوص السابقة. فهل للكاتب أكثر من كتابةٍ إذًا؟ أسألكِ هذا السؤال لأنَّ عددًا لا بأس به من المراجعين والكُتَّاب الإيطاليِّين ـ بعضهم حائرٌ بالفعل، وآخرون مدفوعون بنيَّةٍ مُبيَّتة ـ يعتقدون أنَّ رواياتكِ وليدة عملٍ جماعيّ؟

فيرَّانتي: لا شكَّ بأنَّ خياري بعدم الحضور ككاتبة ـ ضمن مشهدٍ انعدم فيه التدريبُ على التحليل النصِّيِّ والنقد الأسلوبيِّ كلِّيًّا تقريبًا ـ يُسبِّبُ كدرَ المزاج، ويُولِّدُ خيالاتٍ من هذا النوع. يُحدِّقُ المتخصِّصون إلى الإطار الفارغ الذي من المفترض أن يحتوي على صورة الكاتب، ولا يمتلكون الوسائل الفنِّيَّة، أو للتبسيط لا يمتلكون الشغف الحقيقيَّ وحساسيَّة القارئ، لملء ذاك الفراغ بعملٍ إبداعيّ. وهكذا يحدث أنَّنا ننسى أمرًا بديهيًّا، وهو أنَّ لأيِّ استخدام فرديٍّ للكتابة قصَّتَه الخاصَّة، وغالبًا ما تكون الانقطاعات ظاهرةً للعيان، لدرجة أنَّها تطمس أثر الاستمراريَّة أحيانًا. بعبارةٍ أخرى، إنَّ وسمَ الاسم وحدَه، أو الاستقصاء الدقيق القائم على التحليل النصِّيّ، يسمح لنا بالتحقُّق من أنَّ مؤلِّفَ «أهالي دبلن» هو نفسه الذي ألَّفَ «يوليسيس» أو «يقظة فينيغان». وبإمكاني أن أُعدِّدَ انقطاعاتٍ واضحةً بين أعمالٍ لا لبس

في أنَّها كُتِبَت باليد ذاتها. باختصار، حتى تلامذة الثانويَّة ينبغي لحقيبتهم الثقافيَّة أن تحوي بديهيَّات، من قبيل أنَّ الكاتب يفني عمره في تطويع كتابته لتُلبِّي ضروراتٍ تعبيريَّةً جديدةً ومُتجدِّدة، وأنَّ نغمةً ترتفع أو تنخفض لا تعني أنَّ المطربة تغيَّرَت. إلَّا أنَّ الحال ليست كذلك طبعًا. فمنذ مدَّةٍ طغت قناعةٌ بأنَّه يكفي للمرء أن يتعلَّمَ القراءة والكتابة ليؤلِّفَ رواية، وباتت قلَّةٌ منَّا تتذكَّر أنَّ الكتابة تعني على وجه الخصوص الاجتهاد للحصول على مهارةٍ ومرونة، تخضعان لاختباراتٍ مختلفة، تفضي كلٌّ منها إلى مآلٍ غير مؤكَّدٍ بطبيعة الحال.

ساندرا: أهذا يعني أنَّه لا توجد أكثر من كتابةٍ واحدة، إنَّما يدٌ واحدةٌ تُحدِّثُ وسيلتها بصعوبة، وتختبرها من وقتٍ إلى آخر لمعاينة قدراتها؟

فيرَّانتي: أعتقد ذلك. كتابة «الحبِّ المقلق» بالنسبة إليَّ كانت بمثابة معجزةٍ صغيرةٍ تحقَّقَت بعد أعوامٍ من التمرين، فقد أثبتت لي تمكُّني من الحصول على كتابةٍ ثابتة، نقيَّة، مضبوطة، لكنَّها رغم هذا مُعرَّضةٌ لتقديم تنازلاتٍ مفاجئةٍ باستمرار. لكنَّ الرضا لم يدُم، بل ذوى وسرعان ما اختفى. بدا لي ذلك المآل عَرَضيًّا، واستغرقتُ عشرة أعوامٍ لفصل الكتابة عن ذلك الكتاب بعَيْنه، لأجعل منها وسيلةً مكتفيةً بذاتها، صالحةً للاستعمال بعيدًا عن تلك المناسبة أيضًا، مثل سلسلةٍ متينةٍ ترفع الدلوَ ممتلئًا بالماء المتواجد في قاع البئر. عملتُ طويلًا، لكنِّي مع «أيَّام الهجران» حصرًا بدا لي أنَّ لديَّ نصًّا جديدًا قابلًا للنشر.

ساندرو: متى يبدو لكِ الكتاب قابلًا للنشر؟

فيرَّانتي: عندما يروي حكايةً كانت قد سقطت سهوًا من بالي منذ زمنٍ طويل، لأنَّها لم تكن تبدو لي صالحةً للسرد، لأنَّ سردها كان يبدو لي غير مناسب. وحتى في حالة «أيَّام الهجران»، وضعتِ الكتابةُ الخطوطَ الأولى للحكاية وحرَّرتْها في زمنٍ قصير، في غضون صيف، أو بالأحرى هذا ما حدث للفصلَيْن الأوَّل والثاني. ثم صرتُ أخطئ بغتة. أضعتُ النبرة التي بدت لي ملائمة، فكتبتُ الفصل الأخير وأعدتُ كتابته طيلة الخريف، وكانت لحظة قلقٍ عصيب. ما أسهل أن يقتنع المرء بأنَّه لم يعد قادرًا على السرد! يراوده إحساسٌ بالتراجع، ويتيقَّن من أنَّه أضاع الحكاية إلى الأبد. هذا ما وقع لي مع الفصل الأخير من «أيَّام الهجران». واجهتُ صعوبةً بإخراج أولغا من أزمتها بالاعتماد على الحقيقة نفسها التي رويتُ بها سقوطها في الهاوية. اليد هي نفسها، الكتابة هي نفسها، انتقاء الكلمات هو نفسه، البناءُ النحويُّ هو نفسه، الترقيم هو نفسه، إلَّا أنَّ النبرة هي التي انحرفت. أعرف انطباعًا مشابهًا: عندما تبدو لي سطوة شخصٍ ما قويَّةً لدرجة أنَّني أفقد الثقة بنفسي، فتفرغ رأسي، وأخفق في أن أكون ذاتي. شعرتُ طيلة أشهرٍ بأنَّ الصفحات السابقة جاءت مثلما لم أتخيَّل يومًا أنَّني قادرةٌ على كتابتها، وشعرتُ آنذاك بأنِّي لم أعد على مستوى عملي. تُفضِّلين أن تضيعي على أن تجدي نفسك، كنتُ أقول لنفسي بحنق. ثم عادت الأمور إلى مجاريها. لكنِّي لا أجرؤ حتى الساعة على إعادة قراءة الرواية. أخشى أنَّ الفصل الأخير يحتوي على ملامح الكتابة الجيِّدة، ولا شيء آخر.

إيڤا: هذا الهاجسُ بنشر روايةٍ ذات جودةٍ عالية ـ أي أفضل

ما عندنا ـ هل يبدو لكِ ذو طابعٍ نسائيّ؟ بعبارةٍ أوضح: هل قلَّة منشوراتكِ عائدةٌ إلى خشيتكِ من عدم القدرة على منافسة الكتابة الرجَّاليَّة؟ بعبارةٍ أوضح كثيرًا: هل إذا عزمت المرأةُ على الكتابة توجَّبَ عليها بذلُ جهدٍ إضافيٍّ لكتابة نصوصٍ لا يستخفُّ بها التقليدُ الرجَّاليُّ لمجرَّد أنَّها «نسائيَّة»؟ بعبارةٍ أبسط: هل هناك فرقٌ شاسعٌ بين الكتابة النسائيَّة والكتابة الرجَّاليَّة؟

فيرَّانتي: سأُجيبكِ بقصَّتي. حين كنتُ صغيرة ـ اثنا عشر عامًا، ثلاثة عشر عامًا ـ كنتُ على يقينٍ مطلقٍ بأنَّ الرواية الجيِّدة لا بدَّ أن يكون بطلها رجلًا بالضرورة، وكان الأمر يؤسفني. انتهت تلك المرحلة في غضون سنتَيْن، ففي سنِّ الرابعة عشرة بدأتُ أكتب قصصًا تتمحور حول فتياتٍ شجاعاتٍ يخضن مصاعب خطيرة. ولكن، بقيت لديَّ فكرة ـ لا بل ترسَّخَت عندي ـ مفادها أنَّ الروائيِّين الكبار، العظماء، هم رجال، وينبغي تعلُّم السرد منهم. كنتُ ألتهم الكتب، في تلك السنّ، ولا داعي للإنكار: كنتُ أضع النماذجَ الرجَّاليَّة نصب عينَيّ، بحيث إنَّني حتى عندما أكتب قصصًا عن فتيات، أحاول أن أكتبها وأن أعزو للبطلة تجاربَ ثريَّةً وحرِّيَّةً وعزمًا، أستوحيها من الروايات العظمى التي ألَّفَها رجال. فلنقل إنَّني لم أشأ أن أكتب على غرار مدام دو لا فاييت أو جين أوستن أو إميلي برونتي ـ كانت معرفتي بالأدب المعاصر ضحلةً حينذاك ـ بل على غرار ديفو أو فيلدينغ أو فلوبير أو تولستوي أو دوستويفسكي أو حتى هوغو. ففي حين كانت نماذج الروائيَّات شحيحةً وواهنةً في نظري، كانت نماذج الروائيِّين غفيرةً وباهرةً في معظمها. لن أُطيل عليكم: دامت تلك المرحلة

طويلًا، حتى العشرينيَّات من عمري، وتركت آثارًا عميقة. كان التقليدُ الروائيُّ الرجَّاليُّ يتميَّزُ في رأيي بوفرةٍ في الهيكليَّات، التي لا أعتقد أنَّها موجودةٌ في الأدب النسائيّ.

إيڤا: *يعني أنَّكِ ترين أنَّ الأدبَ النسائيَّ ضعيفٌ من حيث التكوين؟*

فيرَّانتي: كلَّا، على الإطلاق. أنا أتحدَّثُ عن هواجسي في سنِّ المراهقة. بعدئذٍ غيَّرتُ كثيرًا من آرائي تلك. لا شكَّ بأنَّ تراث الكتابة النسائيَّة، لأسبابٍ تاريخيَّة، أقلُّ غزارةً وأقلُّ تنوُّعًا من الرجَّاليَّة، إلَّا أنَّ لها ذرواتٍ شاهقةً وقيمةً تأسيسيَّةً استثنائيَّةً أيضًا. خذي أعمال جين أوستن مثلًا. إضافةً إلى أنَّ القرن العشرين جاء بتحوُّلاتٍ جذريَّةٍ للنساء. الفكرُ النسويّ، التطبيقاتُ النسويَّة، فجَّرَت الطاقات، وأطلقت العنان لأشدِّ التحوُّلات جذريَّةً وعمقًا في القرن الماضي، بحيث إنَّني لا يمكنني التعرُّفُ على نفسي من دون نضالات النساء، ودراسات النساء، وأدب النساء: بفضلهنَّ أصبحتُ راشدة. لذا فإنَّ تجربتي كروائيَّة، سواء بالكتابات المنشورة أو غير المنشورة، اكتملت بعد العشرينيَّات من عمري، ونضجت تمامًا ضمن محاولة أن أروي عن جنسي وعن اختلافي بكتابةٍ ملائمة. لكنِّي أرى أنَّنا إذا أردنا تحصيل تقليدنا الروائيّ، *النسائيّ*، فلا يجدر بنا أن نتجاهل حقيبة التقنيَّات التي سبقتْنا. يجب أن نُثبِت، لكوننا نساءً بالضبط، أنَّنا قادراتٌ على بناء عوالم واسعةٍ وجبَّارةٍ وزاخرة، تضاهي العوالم التي رسمها الروائيُّون الرجال وتفوقها. لذا يتعيَّنُ علينا أن تكون جاهزيَّتنا عالية، وأن ننبشَ في أعماق اختلافنا بوسائل متقدِّمة، لا سيَّما أنَّه

لا ينبغي لنا رفض الحرِّيَّة القصوى. فعلى كلِّ روائيَّة ـ وهذا ينطبق على كثيرٍ من الصُّعد الأخرى ـ ألَّا تطمح لتصبح الأفضل بين الروائيَّات فحسب، بل الأفضل بين كلِّ مَن يحصدون الأدب بقدراتٍ كبيرة، سواء أكانوا رجالًا أم نساء. ومن أجل هذا يجب أن نتملَّصَ من أيِّ انقيادٍ إيديولوجيّ، وأيِّ زيفٍ فكريٍّ أو مزاعم تتعلَّق بالخطِّ الصحيح، وأيِّ أعراف تقليديَّة. يجب على الكاتب ألَّا ينشغل إلَّا باختيار الطريقة المثلى لسرد ما يعرفه ويشعر به، الجميل والقبيح والمتناقض، من دون أن ينصاع لأيِّ فرض، حتى لو جاء من داخل الطرف الذي يشعر بأنَّه ينحاز إليه. الكتابة تحتاج إلى أقصى التطلُّعات، وإلى انعدامٍ تامٍّ للتحيُّز، وإلى عصيانٍ ممنهج.

ساندرا: في أيِّ روايةٍ من رواياتكِ أحسستِ بأنَّكِ وضعتِ الصفات التي عدَّدتِها للتوِّ في موضع خطر؟

فيرَّانتي: في الرواية التي أشعرتني بالذنب أكثر من سواها: «الابنة الغامضة»، فقد دفعتُ البطلةَ إلى أبعد ممَّا تصوَّرتُ أنَّني قادرةٌ أنا نفسي على التحمُّل بالكتابة. تقول ليدا: «الأشياء التي يصعب رويها هي تلك التي لا نستطيع نحن أنفسنا أن نفهمها». وهذا هو المبدأ ـ إن جاز التعبير ـ الأساسيُّ لرواياتي كافَّة. على الكتابة أن تسلك الدرب الصعب دائمًا، وعلى المرأة التي تكتب في العمل الأدبيّ ـ ضمير المتكلِّم في حكاياتي ليس صوتًا يُجري مناجاةً داخليَّة، إنَّما هو الكتابة تمامًا ـ أن تضع نفسها في شرطٍ حَرِج: أن تتَّخذَ من النصِّ سبيلًا لترتيب ما تعرفه، وهو ما ليس واضحًا في ذهنها على الإطلاق. هذا ما يحدث لديليا، وما

يحدث لأولغا، وما يحدث لليدا وإيلينا. غير أنَّ ديليا، وأولغا، وإيلينا، يسلكن دربهنّ، ويصلن في نهاية الحكاية مُنهَكاتٍ ولكنْ سالمات، على النقيض من ليدا التي تُعِدُّ كتابةً تجرُّها إلى سرد أشياء لا تُحتَمل، سواء بصفتها ابنةً أو أمًّا أو صديقةً لامرأةٍ أخرى، لا سيَّما أنَّه يتوجَّبُ عليها أن تُبلِّغَ عن حركةٍ لاإراديَّة ـ هي قلب الحكاية ـ يُفلِتُ معناها منها، بل لا تتمكَّنُ من فكِّ شيفرتها إذا بقيت داخل كتابتها. وهنا أقِرُّ بأنَّني طالبتُ نفسي بأكثر ممَّا في وسعها: قصَّةٍ شيِّقةٍ تُكتَبُ من دون أن تستطيع كاتبتُها أن تُدرِكَ معناها، وذلك عائدٌ إلى طبيعة ما تسرده منها، فمن الوارد أن تموت في حال أدركتْه. «الابنة الغامضة» هي أكثر حكاياتي المنشورة التي تعلَّقتُ بها بشكلٍ مؤلم.

إيڤا: تُلحِّين كثيرًا على مركزيَّة الكتابة، تتحدَّثين عنها باعتبارها سلسلةً ترفع دلو الماء من قاع البئر. ما الصفات التي تُنسِبينها إلى طريقتكِ في الكتابة؟

فيرَّانتي: ما أعرفه بكلِّ تأكيدٍ هو التالي: يبدو لي أنَّني أعمل جيِّدًا عندما أستطيع الانطلاق من نبرةٍ جامدة، لامرأةٍ قويَّة، واعية، مثقَّفة، مثلما هنَّ نساء الطبقة الوسطى في مجتمعنا المعاصر. ولكي أبدأ بذلك، أحتاج إلى الجمود، إلى صيغٍ موجَزة، واضحة، تخلو من التكلُّف واستعراضيَّات الأسلوب المنمَّق. وما إن تبدأ القصَّة بالظهور على السطح بأمان، بفضل تلك النبرة، أبدأ بانتظارٍ عصيبٍ للحظة التي سأتمكَّنُ فيها من استبدال مجموعة الحلقات المصقولة، التي لا صوت لها، أو التي تكاد تكون بلا صوت، بمجموعةٍ صدئة، لها صريرٌ حادٌّ

وإيقاعٌ متوتِّرٌ وغير منتظم، عرضةٍ لارتخاءٍ مطلقٍ بشكلٍ متزايد. لحظة تغيير النبرة للمرَّة الأولى تُمثِّلُ بالنسبة إليَّ ابتهاجًا وقلقًا في الآن ذاته. أحبُّ تحطيم درع الثقافة الرفيعة والأخلاق الحسنة لبطلاتي. أحبُّ أن أضع تصوُّرهنَّ عن أنفسهنَّ في أزمة، وأكسر عزيمتهنّ، وأكشف عن روحٍ أخرى أوقح، وأجعلها تغدو سفيهة، وربَّما بذيئة. لذا أعمل كثيرًا على جعل الشرخ بين النبرتَيْن مفاجئًا، وعلى أن يعود السردُ المسترسلُ بعفويَّة. وفي حين أنَّ الشرخ يكون سهلًا عليّ، بل إنِّي أتلهَّفُ لهذه اللحظة، وأنزلق فيه بسرور، أجدني أخشى لحظة العودة إلى النظام. أخاف ألَّا تنجح الراوية في تهدئة نفسها، لا سيَّما بعد أن انكشف للقرَّاء أنَّ هدوءها مزيَّف، وأنَّه قصير الأمد، وأنَّ النظامَ السرديَّ سيتشرَّخُ مجدَّدًا بإصرارٍ وحماسٍ أشدَّ وطأة. لذا أحتاج إلى بعض المهارة لأجعل ذلك الهدوء معقولًا.

ساندرا: غالبًا ما نالت افتتاحيَّاتُكِ ثناء، في أوساط النقد الأنغلوسكسونيِّ خصوصًا، فهل هي مرتبطةٌ بهذا التناوب بين السرد السهل والشروخ المباغتة؟

فيرَّانتي: أعتقد ذلك. أسعى عمومًا للحصول مباشرة، منذ الأسطر الأولى، على نبرةٍ ساكنةٍ تتخلَّلها صدوعٌ مباغتة. أفعل ذلك دائمًا، بدءًا من «الحبِّ المقلق»، إلَّا إذا وضعتُ قبلها ما يشبه التمهيد ـ كما في «الابنة الغامضة» و«صديقتي المذهلة» ـ فالتمهيد بطبيعته ذو نبرةٍ ذاوية. ولكن بكلِّ الأحوال، عندما أصل إلى الافتتاحيَّة الحقيقيَّة، أميل إلى تشكيل فقرةٍ واسعةٍ ذات نبرةٍ جامدة، تُقدِّمُ في الوقت نفسه صُهارةً لا يمكن تحمُّلُ حرارتها.

أريد أن تعلم القارئات ويعلم القرَّاء منذ الأسطر الأولى ما الذي سينتظرهم.

ساندرو: هل تهتمِّين بأمر القرَّاء كثيرًا؟ هل ترين أنَّه من المهمِّ تشويقهم، وتحدِّيهم، بل حتى توريطهم؟

فيرَّانتي: لم أكن لأنشرَ كتابًا إلَّا ليُقرَأ. هذا هو الشي الوحيد الذي يهمُّني. لذا أُفعِّلُ كلَّ الاستراتيجيَّات التي أعرفها بغية خطف الاهتمام، وإثارة الفضول، وتكثيف الصفحة إلى أقصى حدٍّ ممكن، وجعلها خفيفةً قدر الإمكان لتُقلَّبَ بسهولة. لكنِّي لا أظنُّ أنَّ القارئ ينبغي إرضاؤه كأيِّ مستهلك، فهو ليس كذلك. الأدب الذي يرضي أذواق القرَّاء هو أدبٌ رديء. ومن المفارقة أنَّ غايتي هي تخييب الآمال الاعتياديَّة، وتحفيز آمالٍ جديدة.

ساندرو: منذ نشأتها، هدفت الروايةُ إلى رفع التوتُّر السرديّ، ثم بدا أنَّ كلَّ شيءٍ تغيَّرَ خلال القرن العشرين. إلى أيِّ تقليدٍ يميل أدبُ القرن الحادي والعشرين برأيكِ؟

فيرَّانتي: أعتبر التقليدَ الأدبيَّ بمثابة مستودعٍ ضخمٍ ووحيد، حيث بوسع مَن يرغب في الكتابة أن يتَّجه لاختيارٍ ما يحتاج إليه، من دون عراقيل. ويبدو لي أنَّنا اليومَ نحتاج إلى هذا تمامًا، فوظيفة الروائيِّ الطموح، الآن أكثر من أيِّ وقتٍ مضى، تكمن في إعطاء ثقافةٍ أدبيَّةٍ واسعةٍ إلى حدٍّ كبير. نعيش في زمنٍ يشهد تحوُّلاتٍ كبرى ذات مآلاتٍ لا يمكن التنبُّؤ بها، ومن المستحسن أن نستعدَّ لها جيِّدًا. ينبغي أن نكون مثل ديدرو، مؤلِّف «الراهبة» و«جاك القَدَريُّ ومعلِّمُهُ» في الآن ذاته، بمعنى أنَّه قادرٌ على إعادة

استخدام فيلدينغ وستيرن على حدٍّ سواء. ما أقصده هو أنَّ البحث العظيم الذي جرى خلال القرن العشرين، بعد انتهاكاته المحمودة، يستطيع أن يلتحم بأصول الرواية العظيمة، وبآليّات الأدب الشعبيِّ البارعة، وينبغي له ذلك، من دون أن ننسى أبدًا أنَّ الرواية حيَّةٌ بالفعل، لا لأنَّ المؤلِّفَ بهيُّ الطلعة، أو لأنَّ المراجعين امتدحوها، أو لأنَّ التسويق يجعلها شهيَّة، بل لأنَّها خلال عددٍ من الصفحات المكثَّفة لا تنسى قرَّاءها أبدًا، طالما أنَّه يتعيَّنُ عليهم إشعال شرارة الكلمات. من جهتي لا أُفرِّطُ بأيِّ شيءٍ يُمتِّعُ القارئ، ولا حتى بما يُعدُّ قديمًا، ومطروقًا، وسوقيًّا. ومثلما قلتُ سابقًا: الحقيقةُ الأدبيَّةُ هي التي تجعل كلَّ شيءٍ جديدًا ورفيعًا. ومهما كان النصُّ قصيرًا أو طويلًا أو ضخمًا، فما يهمُّ هو الثراء، والتركيب، وجاذبيَّة الحياكة السرديَّة. إذا كانت للرواية هذه المواصفات ـ وليس باستطاعة أيَّة حيلةٍ تسويقيَّةٍ أن تضيفها عليها حقًّا ـ فهي ليست في حاجةٍ إلى أيِّ شيءٍ آخر، وستكون قادرةً على المضيِّ في طريقها، وتسحب معها القرَّاء، إذا لزم الأمر، إلى الرواية المضادَّة.

ساندرو: أرى أنَّ هذه النقطة في غاية الأهمِّيَّة، وأودُّ أن تتوسَّعي في تناولها. لا قيمة إلَّا لجودة الكتابة، التي تُحرِّرُ كلَّ شيء. يبدو أنَّ كثيرًا من المراجعات الأميركيَّة تربط ربطًا مباشرًا بين عملكِ على الكتابة، وصدقها، وصراحتها، وبين ابتعادكِ عن المشهد العامّ. كأنَّكِ تقولين: كلَّما قلَّ الظهور تحسنَّت الكتابة.

فيرَّانتي: إنَّ عقدَيْن من الزمن مدَّةٌ طويلة، تعدَّلَت في خلالها أسبابُ الخيار الذي اتَّخذته عام 1990، عندما تناولنا معًا للمرَّة

الأولى احتياجي إلى الابتعاد عن الطقوس التي ترافق إصدار كتاب. كنتُ حينذاك مذعورةً من احتماليَّة الخروج من قوقعتي، وكان الحياءُ ورغبتي في ألَّا يلمسني أحدٌ تطغيان على أيِّ شيءٍ آخر. ازداد فيما بعد استيائي من وسائل الإعلام، وضحالة اهتمامها بالكتب بحدِّ ذاتها، ناهيك بأنَّها في الغالب لا تُعطي وزنًا للنصِّ إلَّا إذا كان لمؤلِّفِه حظوةً راسخةً أساسًا. فمن المفاجئ، على سبيل المثال، كيف أنَّ الأدباء والشعراء الإيطاليِّين الأكثر تقديرًا يتمتَّعون أيضًا بشهرةٍ في الوسط الأكاديميّ، أو لهم باعٌ طويلٌ على أعلى المستويات في مجال النشر، أو مجالاتٍ مرموقةٍ أخرى، كما لو أنَّ الأدب ليس قادرًا على إبراز نيَّاته الجدِّيَّة عبر النصوص، وأنَّه في حاجةٍ إلى وثيقة تفويضٍ «خارجيَّة» تشهد على جودة العمل. وإذا خرجنا من الجامعة وعالم النشر، رأينا أنَّ الظاهرة نفسها تتكرَّرُ مع الإسهامات الأدبيَّة التي يُقدِّمُها السياسيُّون، والصحفيُّون، والمطربون، والممثِّلون، والمخرجون، ومُنشِّطو البرامج التلفزيونيَّة، إلخ. فحتى في هذه الحالة، لا يجد العملُ الأدبيُّ في ذاته التفويضَ لكي يكون، إنَّما يحتاج إلى جواز مرورٍ صادرٍ عن العمل المؤدَّى في قطاعاتٍ أخرى. «عملتُ بنجاح هنا وهناك، حصلتُ على جمهور، و***بالنتيجة*** ألَّفتُ رواية ونشرتُها». المنظومة الإعلاميَّة تعطي وزنًا كبيرًا لهذا الرابط. لا يهمُّ الكتاب، بل هالة مَن كتبه. وإذا كانت الهالة موجودةً أساسًا، وضخَّمَتها وسائلُ الإعلام، فإنَّ عالم النشر يفتح أبوابه بسرور، وتُرحِّبُ بك السوقُ بسرورٍ أكبر. وإذا كانت الهالة غير موجودة، والكتاب يُباع بطريقةٍ مُدهشة، فهذا يعني أنَّ وسائل الإعلام

اخترعت المؤلِّف ـ الشخصيَّة بإنشاء آليَّةٍ لا يبيع فيها الكاتبُ عملَه فحسب، إنَّما نفسَه كذلك، وصورتَه.

ساندرا: لكنَّكِ قلتِ إنَّ أسباب بقائكِ في الظلِّ تغيَّرَت إلى حدٍّ ما.

فيرَّانتي: ما زلتُ مهتمَّةً جدًّا بتبيين مساوئ الهوس بالأضواء الذي تفرضه وسائل الإعلام، لأنَّه يُضعِفُ دور الأعمال الأدبيَّة في كلِّ النشاطات البشريَّة إلى حدٍّ كبير، كما أنَّه بات مهيمنًا في شتَّى المجالات. يبدو أنَّ النجاح لا يتحقَّقُ في أيِّ شيءٍ ما لم يكن مرهونًا بأبطالٍ إعلاميِّين. ومع هذا لا يوجد صنيع، سواء أكان وليد تقليدٍ مُعيَّنٍ أو كفاءاتٍ عديدةٍ أو عقلٍ جماعيّ، إلَّا وأغرقَهُ البطلُ بالظلِّ. البطل، أُشدِّد، لا الشخص، لا الفرد، الذي تكون وظيفته جوهريَّة. ولكن، الأمر الذي لم تنقص أهمِّيَّتُهُ عندي، خلال تجربتي الطويلة في النأي بالنفس، هو الفضاء الإبداعيُّ الذي انفتح أمامي. وهنا أريد أن أعود إلى موضوع الكتابة بحدِّ ذاته. فمعرفتي بأنَّ الكتاب، ما إن يُنجَز بكافَّة أشواطه، سيشقُّ طريقه من دون أن أرافقه شخصيًّا، ومعرفتي بأنَّ لا شيء سيظهر أبدًا من الفرد الشخص، الذي هو أنا، بجوار الكتاب المطبوع كأنَّه جروٌ في حضن صاحبته، هذا كلُّه أظهَرَ لي جوانبَ من الكتابة لم أكن قد تصوَّرتُها من قبل، على الرَّغم من بديهيَّتها. تملَّكَني انطباعٌ بأنَّني أُحرِّرُ الكلمات من ذاتي.

إيڤا: هل تقصدين أنَّكِ كنتِ تشعرين بأنَّكِ تمارسين رقابةً ذاتيَّة؟

فيرَّانتي: لا، لا شأن للرقابة الذاتيَّة. لقد كتبتُ طويلًا بلا نيَّةٍ في النشر أو إقراء الآخرين، وكان ذلك تدريبًا مهمًّا في مواجهة الرقابة الذاتيَّة. إنَّما أصنع من الأمر مشكلةً في إمكانيَّة الكتابة. يقول جون كيتس إنَّ الشاعرَ بالنسبة إليه هو كلُّ شيءٍ ولا شيء، وإنَّ الشاعر ليس نفسَه، ليس لديه ذات، ليس لديه هويَّة، وإنَّه أقلُّ الأشياء شاعريَّة. وقد درجت العادةُ على قراءة خطابه هذا بصفته بيانًا للحربائيَّة الجماليَّة، غير أنَّني أرى فيه تعبيرًا ينفصل من خلاله الكاتب عن كتابته ببسالة، كأنَّه يقول: الكتابة هي كلُّ شيءٍ وأنا لا شيء. توجَّهوا إلى الكتابة لا إليّ. هذا موقفٌ ناريّ. كيتس يُحيِّدُ الشاعرَ عن شعره، وينزع عنه الشاعريَّة، ويُنكِرُ عليه أيَّة هويَّةٍ ما لم تكن مرتبطةً بفعل الكتابة. يبدو لي اليوم استحضار هذا الموضوع مهمًّا للغاية. إنَّ تحييد المؤلِّف - مثلما تفهمه وسائل الإعلام ـ عن نتيجة كتابته، يُبرِزُ فضاءً إبداعيًّا جديدًا يُركِّزُ على الجانب الفنِّيّ. فمنذ أن صدرت «أيَّام الهجران»، أدركتُ أنَّ الفراغَ الذي صنعه غيابي، بحسب المنظور الإعلاميّ، لا يمكن ملؤه إلَّا بالكتابة.

إيڤا: هلَّا فصَّلتِ أكثر؟

فيرَّانتي: سأحاول أن أقول رأيي انطلاقًا من وجهة نظر القرَّاء، التي لخَّصتها ميغان أورورك على صفحات الغارديان بشكلٍ جيِّد. حدَّدَت أورورك آثار تجربة الكتابة هذه بوضوح، وشدَّدَت على الأمر مُتحدِّثةً عن العلاقة القائمة بين القارئ والكاتبة التي تختار الانفصال عن كتابها بشكلٍ جذريّ: «علاقتنا بها تُشبه علاقتنا بشخصيَّةٍ خياليَّة. نظنُّ أنَّنا نعرفها، لكنَّ ما نعرفه هو

عباراتها، وخططها الذهنيَّة، ودرب مُخيِّلتها». يبدو هذا قليلًا، لكنَّه بالنسبة إليَّ عظيم. فنحن في عصرنا الراهن نعتبر أنَّه من الطبيعيِّ أن يكون الكاتب فردًا مُحدَّدًا، ومنفصلًا عن النصِّ حتمًا، وأنَّنا إذا أردنا معرفة المزيد عمَّا نقرأه فعلينا التوجُّهُ إلى ذلك الفرد، والاطِّلاعُ الكلِّيُّ على حياته البسيطة لفهم أعماله بشكلٍ أفضل. ومع هذا يكفي أن نحجب جانبه الفرديَّ عن الجمهور، ليتحقَّقَ ما تُشدِّدُ عليه ميغان أورورك. سنلاحظ أنَّ النصَّ أثرى ممَّا نتصوَّر. يستولي النصُّ على شخص كاتبه، وإذا أردتِ العثور عليه وجدتِهِ في النصّ، يتجلَّى بصورةٍ ربَّما لا يعرفها حتى ذلك الشخصُ عن نفسه حقًّا. أي عندما نُقدِّمُ أنفسنا إلى الجمهور باعتبارنا فعلَ كتابةٍ محض ـ وهذا هو الشيء الوحيد المهمُّ في الأدب ـ نصبح جزءًا لا يتجزَّأ من الرواية أو القصيدة، نصبح جزءًا من التخييل. وهذا ما عملتُ عليه على مدى السنوات بوعيٍ متزايد، لا سيَّما أثناء كتابة «صديقتي المذهلة». إنَّ حقيقة إيلينا غريكو، المختلفة عن حقيقتي تمامًا، مشروطةٌ بالحقيقة التي صنعتْها بها كتابتي، فهي بالنتيجة مشروطةٌ بالحقيقة التي أتمكَّن بها من ضبط كتابتي.

ساندرو: أي إنَّ الفراغ الذي تُخلِّفينه تملؤه وسائل الإعلام بالنميمة، في حين يملؤه القرَّاء ـ وهذا هو التصرُّف السليم ـ بالقراءة والبحث في داخل النصِّ عمَّا ينفع. أهذا ما تقصدينه؟

فيرَّانتي: أجل. لكنِّي أقصد أيضًا أنَّ مهمَّة الكاتب، إن صحَّ كلامي، تصبح أغنى. إذا كان هناك فراغ ـ في الطقوس الاجتماعيَّة، والأوساط الإعلاميَّة ـ فلنتَّفق على تسميته إيلينا

فيرَّانتي، فإنَّني أستطيع، ويتوجَّبُ عليّ، أنا، إيلينا فيرَّانتي، مدفوعةً بفضولي كروائيَّةٍ وهوسي باختبار نفسي، أن أعمل على ملء هذا الفراغ *داخل النصّ*. كيف؟ بأن أُزوِّدَ القارئ بالعناصر اللازمة لكي يُميِّزَني عن الراوية التي سمَّيتُها إيلينا غريكو، ولكي يشعر في الآن ذاته بأنَّني حقيقيَّةٌ وحاضرةٌ تمامًا في المادَّة التي أرويها عن إيلينا وليلا، وفي الطرائق التي أنتهجها لأصيغَ كلماتٍ تجعل منهما حيَّتَيْن وأصيلتَيْن. بمعنى أنَّ الكاتبة، غير الموجودة خارج النصّ، والتي تمنح نفسها داخل النصّ، ***تضيف نفسها عمدًا*** إلى الحكاية، وتُوظِّفُ نفسها لتكون أكثر حقيقيَّةً ممَّا قد تكون عليه في صورةٍ على صفحات مجلَّة، أو في حفل توقيع كتابٍ في مكتبة، أو في المشاركة بمهرجانٍ أدبيّ، أو ببرنامج تلفزيونيّ، أو في استعراضات الجوائز الأدبيَّة. يستحقُّ القارئُ الشغوفُ أن يستنتج ملامح الكاتبة *أيضًا* من كلِّ كلمةٍ أو خطأ نحويٍّ أو تركيبٍ نصِّيّ، تمامًا مثلما يحدث له مع الشخصيَّات، والخلفيَّات، والمشاعر، والأحداث البطيئة أو المتسارعة. فبهذه الطريقة تصبح الكتابة أكثر مركزيَّة، سواء لمن يُنتِجُها (ينبغي للكاتب أن يهبَ نفسه بمنتهى الصدق)، أو لمن يفيد منها. يبدو لي هذا أجدى من توقيع نُسَخٍ في مكتبة، وتلطيخها بإهداءاتٍ تصلح للمناسبة.

ساندرا: قلتِ إنَّ «صديقتي المذهلة» هي الرواية التي عملتِ خلالها بوعيٍ أكبر على الإمكانيَّات المتأتِّية من الفضاء الإبداعيِّ الذي أنشأتِه.

فيرَّانتي: أجل. ولكن سبقتْها تجربةُ «الابنة الغامضة». فإن كنتُ في الروايتَيْن الأولى والثانية أُفزَعُ من التعرُّف على نفسي في

كتابتي ـ لا سيَّما في استخدام تلك النبرة المزدوجة التي أشرتُ إليها آنفًا ـ فقد خشيتُ في روايتي الثالثة هذه من أنّي شطحتُ أكثر ممَّا ينبغي، وأنَّني لا أستطيع السيطرة على عالم ليدا، على غرار ما فعلتُهُ في الروايتَيْن الأولى والثانية. اكتشفتُ لاحقًا أنَّه، من الناحية الفنِّيَّة، لم يعد من الممكن التراجع عن سرقة الدمية، وافتتان ليدا بوالدة الطفلة المسروقة. فلقد حملني هذان العنصران ـ الخلفيَّة الغامضة لعلاقة الأمّ ـ الابنة، والصداقة الناشئة التي لا تقلُّ غموضًا ـ بعيدًا جدًّا في استكشاف العلاقة المعقَّدة التي تقوم بين النساء. تؤجِّجُ الكتابة أشياء يصعب البوح بها، حتى إنَّني كنتُ أمحوها أنا نفسي، في اليوم اللاحق، لأنَّها تبدو لي على أهمِّيَّتها قابعةً في شبكةٍ شفاهيَّةٍ تعجز عن تحمُّلها. كانت ليدا تتورَّطُ أكثر فأكثر في فعلتها ـ هي الراشدة، تسرق دميةً من طفلة ـ وكنتُ أغرق معها بالكتابة، ولا أستطيع أن أخرج بنفسي وبها من الدوَّامة، أسوةً بما فعلتُهُ مع ديليا وأولغا. وفي النهاية أُنجِزَتِ الحكاية، ونشرتُها بين ألف ريبةٍ وهاجس. لكنَّني طيلة أعوامٍ ما فتئتُ أدور حولها، وأشعر بلزوم العودة إليها. وليس من قبيلِ الصدفة أنَّني، حين هممتُ بكتابة «صديقتي المذهلة»، انطلقتُ من دميتَيْن، ومن صداقةٍ نسائيَّةٍ وثيقةٍ من بداياتها الأولى. بدا لي أنَّ هناك شيئًا ما ينبغي ضبطه من جديد.

إيفا: فلننتقل إلى «صديقتي المذهلة» إذًا. لا تبدو العلاقة بين ليلا وإيلينا مُختَلَقة، ولا تبدو حتى مسرودةً وفق تقنيَّاتٍ معتادة. تبدو أنَّها متدفِّقةٌ من العقل الباطن مباشرة.

فيرَّانتي: فلنقل إنَّ «صديقتي المذهلة» تختلف عن الروايتَيْن

الأولى والثانية، إذ لا تجد سبيلها داخل *الفرانتوماليا*، أي داخل حشد الموادِّ المتنافرة. كان لديَّ منذ البدء انطباعٌ ـ لم أجرِّبه من قبل حينذاك ـ وهو أنَّ كلَّ شيءٍ في مكانه المناسب. ربَّما كان هذا راجعًا إلى ما يربط هذه الرواية بـ «الابنة الغامضة»، حيث كان لشخصيَّة نينا، الأمِّ الشابَّة التي تصرخ في وجه الوسط المافيويِّ الذي دخلتْه، الأمر الذي جعل ليدا تفتتن بها، كان لهذه الشخصيَّة ترتيبها ومركزيَّتها أساسًا. لذا فإنَّ المقاطع السرديَّة الأولى التي خطرت في ذهني كانت بلا شكٍّ عن ضياع الدميتَيْن وضياع الطفلة. لكنِّي لا أرى تعداد الروابط المتعمَّدة تقريبًا بين رواياتي ذا جدوى الآن. ما أريد قوله هو أنَّ الحدث الجديد بالنسبة إليَّ كان يتمثَّلُ في هذا الانطباع بالترتيب، المتأتِّي من مناسباتٍ سرديَّةٍ أخرى بالتأكيد. على سبيل المثال، موضوعة الصداقة النسائيَّة نفسها مرتبطةٌ بالتأكيد ـ في بعض جوانبها على الأقلّ ـ بصديقةٍ لي تحدَّثتُ عنها منذ مدَّةٍ في حوارٍ مع جريدة كورييري ديلا سيرا، بعد عدَّة أعوامٍ على وفاتها: هناك توجد أولى الآثار المكتوبة عن صداقة ليلا ولينو. ثم لديَّ معرض صورٍ صغيرٌ خاصٌّ بي ـ قصصٌ لم تُنشَر، لحسن الحظّ ـ لفتياتٍ ونساءٍ لا يُكبَحُ لهنَّ جماح، تفشل معهنَّ كلُّ محاولات القمع من قِبَلِ رجالهنّ، وبيئتهنّ. شجاعاتٌ ولكنْ مُنهَكات، يجدن أنفسهنَّ دومًا على بُعد خطوةٍ من الانهيار بسبب *الفرانتوماليا* التي تفتك بذهن كلٍّ منهنّ. وبذا يرفدن شخصيَّة أماليا، الأمِّ في «الحبِّ المقلق». أماليا، أجل. فإذا فكَّرنا مليًّا، وجدنا أنَّ لها ملامح من ليلا، بما فيها انحلال الهوامش الذي يراودها.

إيفا: كيف تُفسِّرين واقعَ أنَّ القرَّاء يتماهون مع كلٍّ من إيلينا وليلا، على السواء وبسهولة، على الرَّغم من الاختلاف العميق بين طبيعتَيْهما؟ أهذا متعلِّقٌ بالفارق الموجود بينهما؟ كلتاهما مُتعدِّدة الأوجه إلى أبعد الحدود، ولكن في حين أنَّ إيلينا تنحو إلى أقصى درجات التطابق بالحقيقة، تتَّسمُ ليلا بحقيقةٍ عليا؛ تبدو أنَّها مخلوقةٌ من مادَّةٍ أشدَّ غموضًا، وغائصةٌ في أعماق سحيقة، لتتجلَّى بقيمةٍ رمزيَّةٍ أحيانًا.

فيرَّانتي: الفارق ما بين إيلينا وليلا يؤثِّرُ في كثيرٍ من الخيارات السرديَّة، التي تؤدِّي جميعًا بكافَّة الأحوال إلى الوضع النسائيِّ الآخذ في التغيُّر، وهذا هو محور الرواية. لاحظي معطى القراءة والدراسة. إيلينا في منتهى الانضباط، حريصةٌ دائمًا على التزوُّد بالوسائل الضروريَّة، تحكي عن مسيرتها الفكريَّة باعتزازٍ مضبوط، تستعرض كيف تشغل دورها في الحياة بكثافة، وتُذكِّرُ في الوقت نفسه كيف ظلَّت ليلا في الخلف، بل تلحُّ كثيرًا على كيف تباعدت عنها. إلَّا أنَّ حكايتها تنقطع في بعض الأحيان، لتظهر ليلا أنشط من إيلينا كثيرًا، ومتعاونةً على وجه الخصوص، بصورةٍ أشدَّ ضراوة، بل أزيد: أشدَّ دناءةً وأشدَّ غريزيَّةً أيضًا. ومن ثَم تنكفئ بالفعل، وتُفسِحُ المجال برمَّته لصديقتها، لتظلَّ ضحيَّةً لما يُرهِبُها أكثر من أيِّ شيءٍ آخر؛ انحلال الهوامش، والاختفاء. ما تُسمِّينه بالفارق هو تذبذبٌ متأصِّلٌ في العلاقة بين الشخصيَّتَيْن، وفي بنية حكاية لينو ذاتها. وهذا الفارق يسمح للقارئات خاصَّةً ـ وأعتقد أنَّه يسري على القرَّاء كذلك ـ بإمكانيَّة التماهي مع إيلينا وليلا على السواء. لو كانت الصديقتان تتقدَّمان

بالوتيرة نفسها، لكانت إحداهما قرينةً للأخرى، وكانتا ستتجسَّدان بالتناوب كصوتٍ سرِّيّ، وصورةٍ منعكسةٍ في المرآة، إلخ. لكنَّ الأمر ليس على هذا النحو. تنقطع الوتيرة منذ البداية، وتشارك لينو في إنشاء الفارق، ولا يقتصر هذا على ليلا. فعندما لا يمكن للقارئ مجاراة وتيرة ليلا، يتشبَّث بلينو. ولكن عندما تتوه لينو، يُعوِّلُ القارئُ على ليلا.

ساندرا: أشرتِ إلى الاختفاء، وهو إحدى موضوعاتكِ المتكرِّرة.

فيرَّانتي: أعتقد ذلك، بل أنا متأكِّدة. الاختفاء متعلِّقٌ بالإقصاء، ولكن بالانكفاء أيضًا، وهو شعورٌ أعرفه جيِّدًا، وأعتقد أنَّ كلَّ النساء يعرفنه. فكلَّما برز جزءٌ منكِ لا يتلاءم مع المظهر النسائيِّ المتعارف عليه، تشعرين بأنَّ هذا الجزء يُسبِّبُ إزعاجًا لكِ وللآخرين، وأنَّه من الأنسب لكِ أن تخفيه بسرعة، وإلَّا خيَّمَ العنفُ إن كانت طبيعتكِ قتاليَّة، كطبيعة أماليا، وطبيعة ليلا، إن كنتِ امرأةً لا تهدأ، إن كنتِ ترفضين الانصياع. للعنف لغته الخاصَّة، ولهذه مدلولاتٌ هامَّة، في الإيطاليَّة على الأقلّ: «أحطِّمُ وجهك»، «أكسر أنفك». أتلاحظين؟ تحيل هذه التعابيرُ على التلاعب القسريِّ بالهويَّة، وعمليَّة محوها. فإمَّا أطعتِني، أو غيَّرتُ هويَّتكِ على وقع الضربات حتى الموت.

إيڤا: ولكن هنالك الامِّحاء الذاتيُّ أيضًا. لعلَّ أماليا انتحرت، وليلا لم تعد موجودة. لماذا؟ أهو استسلام؟

فيرَّانتي: ثمَّة أسبابٌ كثيرةٌ للاختفاء. اختفاء أماليا، وليلا، أجل، ربَّما يكون استسلامًا. لكنَّه علامةٌ على عدم قابليَّتهما

للاختزال أيضًا، على ما أظنّ. لستُ متأكِّدة. عندما أكتب يبدو لي أنَّني أعرف الكثير عن شخصيَّاتي، لكنِّي أكتشف فيما بعد أنَّني أعرف أقلَّ ممَّا يعرفه قرَّائي. إنَّ فرادة الكلمة المكتوبة هي في قدرتها من حيث التكوين على الاستغناء عن حضور كاتبها. تستغني في كثيرٍ من الجوانب حتى عن مقاصد استعماله لها. الصوت جزءٌ من جسدك، يحتاج إلى حضورك، تتحدَّثين، تحاورين، تُصحِّحين كلامك، وتدلين بتفسيراتٍ أوسع. الكتابة على النقيض من هذا، ما إن تثبِّتيها على وسيط، تكتفي بذاتها، لا تحتاج إليكِ، إنَّما تحتاج إلى قارئ. فأنتِ تتركين فعل كتابتكِ، إن جاز التعبير، وتذهبين في حال سبيلكِ. أمَّا القارئ، إذا أراد، فهو الذي سيأخذ بعَيْن الاعتبار الطريقة التي نَظَمْتِ بها تلك الكلمات. أماليا، مثلًا، صُفِّيَت بفعل كتابة ديليا، وعلى القارئ أن يُفكِّكَ لفيفة الابنة إذا أراد أن يحاول تفكيك لفيفة الأمّ. لذا فإنَّ تعشُّقَ ليلا داخل حكاية لينو معقَّدٌ أكثر: الحبكة، النسيجُ السرديُّ لصداقتهما مشغولٌ أكثر. أجل، ربَّما تكون علاقة ديليا ـ أماليا هي مصدر علاقة لينو ـ ليلا، فالكتب تنزلق كتابًا في قلب الآخر من دون أن تنتبهي أنتِ التي تكتبين إلى ذلك. تجربة الكتابة تُغذِّي تجربةً جديدةً وتمدُّها بالقوَّة. فعلى سبيل المثال، صورةٌ من الطفولة، امرأةٌ مجنونة، محوريَّةٌ في «أيَّام الهجران»، وتدعى «المسكينة». انتبهتُ الآن فقط إلى أنَّ تلك المسكينة تتقمَّص ميلينا، إحدى شخصيَّات «صديقتي المذهلة». ولعلَّ هذه الاستمراريَّة، غير المتعمَّدة في العموم، ما بين تجارب كتابيَّةٍ كثيرة، منشورةٍ وغير منشورة، هي التي أشعرتني إبَّان كتابة

«صديقتي المذهلة» بأنَّ بين يديَّ حكايةً بسيطة. خلافًا للروايات الأخرى، الآتية من انتقاءٍ خاطفٍ لشظايا كثيرةٍ كانت تدور في ذهني، بدا لي مع هذه الرواية أنَّ كلَّ شيءٍ جاهز، وأنَّني على درايةٍ مسبقةٍ بما يجب فعله.

ساندرو: ما شكل علاقتكِ بالحبكة؟ وكم تعدَّلت خلال الكتابة في حالة «صديقتي المذهلة»؟

فيرَّانتي: الحبكة هي ما يلزم لتشويقي وتشويق مَن يقرأني، ولهذا السبب تمامًا يتولَّى خَيْطُ الكتابة حبكها. تتوالد الحبكة في جزءٍ كبيرٍ منها أثناء الكتابة، دائمًا. فأنا أعلم، على سبيل المثال، أنَّ أولغا ستبقى داخل المنزل، بلا هاتف، صحبة ابنها المريض، وابنتها، والكلب المسموم، لكنِّي لا أعلم ما الذي سيحدث في اللحظة التي سيبدأ فيها هذا المشهد. الكتابة هي التي تسحبني معها ـ وعليها أن تسحبني بالفعل، بمعنى أن تُورِّطني، أن تُوتِّرَني ـ بدءًا باللحظة التي لا ينفتح فيها الباب، لغاية اللحظة التي ينفتح فيها الباب مثلما لم يكن مغلقًا من قبل. وبطبيعة الحال، أُجري فرضيَّاتٍ للتطوير، قبل الكتابة وفي أثنائها، لكنِّي أحتفظ بها في رأسي، وعادةً ما تكون مرتبكةً وعرضةً للتلاشي بينما تتقدَّم الكتابة. قد تفقد إحدى الفرضيَّات مضمونها لسببٍ بسيطٍ وهو أنَّني أفقد صبري وأفشيها لصديقة. السردُ الشفويُّ يحرق كلَّ شيءٍ على الفور: وهكذا فإنَّ التطوير الذي بدا في ذهني ممتازًا، يبدو لي في تلك اللحظة أنَّه لم يعد يستحقُّ عناء كتابته. أمَّا في حالة ليلا ولينو، فقد تبلورت الحبكة بعفويَّة، ونادرًا ما اضطررتُ إلى تغيير مساري.

ساندرا: تتَّجه بعض رواياتكِ نحو التشويق، لكنَّها تنعطف

لاحقًا باتِّجاه قصص الغرام، أو مواضيع أخرى.

فيرَّانتي: الحبكة، بطبيعة الحال، تعني مزج الأنواع الأدبيَّة، وهنا يتعقَّدُ النقاش. فأنا أستعين بالحبكات، هذا صحيح، لكنِّي ـ وأعترف بذلك ـ لا أتمكَّنُ من احترام قواعد الأنواع. القارئ الذي يقرأني مُقتنِعًا بأنِّي أُقدِّمُ له رواية تشويقٍ أو قصَّة حبّ، أو رواية نشوء، لا شكَّ بأنَّه سيشعر بالإحباط. لا يهمُّني سوى خَيْط الأحداث، لذا أتجنَّبُ الأقفاص وقواعدها الثابتة. ففي «صديقتي المذهلة»، اجتازت الحبكةُ كلَّ منطقةٍ من هذا النوع، ولكن من دون أن تتعرقل، بل مضت قُدُمًا بلا توقُّفٍ ولا انعطاف. ورغم هذا استغرقت كتابتها منِّي أعوامًا لا أشهرًا. أمَّا الأشياء التي نتجت في أثناء الكتابة، فقد صمدت بصورةٍ عامَّةٍ حتى نشر الرواية.

ساندرو: ومع هذا تظلُّ «صديقتي المذهلة» روايةً مُركَّبةً للغاية، ليس من السهل تصوُّرُها وتأليفُها على الإطلاق.

فيرَّانتي: ربَّما، ولكن أُكرِّر: في البدء لم أرها على هذا النحو. عندما باشرتُ كتابتها، منذ ستَّة أعوام تقريبًا، كانت المادَّة التي سأرويها واضحةً لديّ: صداقةٌ تبدأ بلعبة الدميتَيْن الغادرة، وتنتهي بفقدان ابنة. لم تكن الرواية في ذهني أطول من «الحبِّ المقلق» أو «الابنة الغامضة»، وبالتالي لم أبحث في أيَّة مرحلةٍ من المراحل عن نواة الحكاية. فما إن بدأتُ بالعمل عليها، أحسستُ بأنَّ الكتابة ستنساب من تلقاء ذاتها.

إيڤا: ما الذي يُميِّزُ كتابةً تنساب من تلقاء ذاتها عن كتابةٍ لا تتَّصفُ بذلك؟

فيرَّانتي: الانتباه الذي أوليه لكلِّ كلمة، لكلِّ جملة. لديَّ قصصٌ لم أنشرها قطّ، كرَّستُ فيها تركيزي للعناية بالشكل إلى أبعد الحدود، ولم أكن أتمكَّن من الاستمرار إلَّا إذا بدا كلُّ سطرٍ مكتوبًا بإتقان. عندما يحدث هذا، تبدو الصفحة جميلةً لكنَّ السرد زائف. أريد أن أُشدِّدَ على هذه النقطة، لأنِّي أعرف الأمر جيِّدًا: الرواية تمضي، تعجبني، فأعمل على إنهائها بشكلٍ عامّ. إلَّا أنَّني فعليًّا لا أستمتع بالسرد. المتعة ـ أكتشف عاجلًا ـ تكمن كلُّها في الهوس بحسن التعبير، وفي صقل الجمل بشكلٍ جنونيّ. لا بل لعلِّي أقول ـ فيما يخصُّني على الأقلّ ـ إنَّه كلَّما كان الانتباه عاليًا في الجملة، تعثَّرَت سيرورة الحكاية. يبدأ ظرفُ الهناء عندما لا تحرص الكتابةُ إلَّا على عدم إضاعة الحكاية، وسرعان ما تحقَّقَ هذا مع «صديقتي المذهلة» واستمرّ. مرَّت الشهور، وكانت الحكاية تنساب بسرعة، حتى إنِّي لم أراجع ما كنتُ قد كتبتُه. وقد أمدَّتني الذاكرة والمخيِّلة، للمرَّة الأولى خلال تجربتي، بكمِّيَّةٍ مُعتَبَرةٍ ومتزايدةٍ من الموادِّ التي لم تزدحم في الحكاية، ولم تُشوِّش أفكاري، إنَّما كانت تترتَّب فيما يشبه الزحمة الهادئة، بما يُلبِّي ضرورات السرد المتعاظمة.

إيفا: وهل تخرج الكتابة بلا تصويباتٍ وتحسيناتٍ في ظرف الهناء هذا؟

فيرَّانتي: لا، ليست الكتابة، إنَّما الحكاية. ويحدث هذا عندما يُخيِّمُ الضجيجُ على رأسكِ، وتستمرِّين في الكتابة كأنَّكِ تكتبين ما يُملى عليك، حتى وأنتِ تشترين الأغراض، حتى وأنتِ تأكلين، حتى وأنتِ نائمة. الحكاية إذًا ـ ما دامت تنتهج

الانسيابيَّة ـ لا تحتاج إلى إعادة تنظيم. فعلى امتداد الألف وستمئة صفحةٍ من «صديقتي المذهلة» لم أشعر بضرورة إعادة تشكيل أيٍّ من الأحداث، أو الشخصيَّات، أو المشاعر، أو الانعطافات، أو الانقلابات المصيريَّة. ورغم هذا ـ أنا نفسي أتعجَّبُ من الأمر، نظرًا إلى طول الرواية، وثرائها بالشخصيَّات التي تتطوَّرُ على مدى زمنٍ طويل ـ لم ألجأ في أيَّة لحظةٍ إلى ملاحظات، أو جداول زمنيَّة، أو مخطَّطاتٍ بيانيَّةٍ من أيِّ نوع. ولكن عليَّ أن أقول إنَّ هذه ليست حالةً استثنائيَّة، فلطالما كرهتُ العمل التمهيديّ. وكلَّما حاولتُ فعله فقدتُ رغبتي في الكتابة، وانتابني شعورٌ بأنِّي لم أعد قادرةً على أن أُفاجِئَ نفسي، أو أن أولَعَ بما أكتب. كلُّ شيءٍ يحدث في رأسي إذًا، ومن حيث الجوهر، يحدث في أثناء الكتابة بالضبط. ثم تحين اللحظة التي ألمس فيها احتياجي إلى التقاط أنفاسي، فأتوقَّفُ عند ذلك الحدّ، وأراجع، وأعمل بمتعةٍ على جودة الكتابة. الفرق هو أنَّ هذا كان يحدث في الروايات السابقة ـ ما أدراني ـ بعد كتابة صفحتَيْن أو ثلاثٍ أو أربع، في حين أنَّه خلال «صديقتي المذهلة» صار يحدث بعد خمسين صفحة، أو مئة صفحةٍ مكتوبةٍ بلا مراجعة.

إيفا: كأنَّكِ تنسبين إلى العناية بالشكل قيمةً غامضة، أي قد تكون إيجابيَّةً أو سلبيَّةً للحكاية.

فيرَّانتي: أجل. الشكل الجميل، في تجربتي على الأقلّ، قد يغدو هوسًا يخفي إشكاليَّاتٍ مركَّبة: الحكاية تتعثَّر، أُخفِقُ في العثور على الطريق الصحيحة، أفقد يقيني بقدرتي على السرد. وعلى النقيض من هذا، حين يبدو أنَّ الكتابة لا تُعنى إلَّا بإظهار

الحكاية، أجد أنَّ متعة الكتابة مُتركِّزةٌ كلَّها في تلك اللحظة. أكون واثقةً عندئذٍ من أنَّ السرد يجري على قدمٍ وساق، وينبغي إعداد انسيابه على النحو الأفضل.

ساندرا: وماذا تفعلين في الحالة الثانية هذه؟

فيرَّانتي: أراجع من حينٍ لآخر، وأتدخَّلُ لحذف أو إضافة شيءٍ على وجه الخصوص. لكنَّ هذه القراءة الأولى بعيدةٌ جدًّا عن العناية الدقيقة بالنصّ، ولا تقع إلَّا عندما تُنجَزُ الحكاية. تبدأ حينئذٍ عدَّةُ إجراءات، كالتحرير، والتصويب، والتحسين، والإدراجات الجديدة، حتى قبل ساعاتٍ قليلةٍ من إرسال الكتاب إلى المطبعة. في تلك المرحلة أُصبِحُ حسَّاسةً إزاء كلِّ تفصيلٍ من الحياة اليوميَّة. أرى انعكاس الضوء فأُسجِّلُه. أرى نبتةً في مرج فأحاول ألَّا أنساها. أُعِدُّ قوائم لكلمات. أُدوِّنُ عباراتٍ أسمعها في الشارع. أعمل كثيرًا كثيرًا، أعمل حتى على المسوَّدات. وقد ينتهي المطاف بكلِّ الأشياء إلى داخل الحكاية، عند اللحظة الأخيرة، لتغدو ما كنتُ أبحث عنه: قطعةً من منظر، مرادفًا بديلًا لتشبيهٍ أو استعارةٍ أو حوارٍ جديد، صفةً غير مألوفةٍ وغير شاذَّةٍ في الآن ذاته. القراءة الأولى هي مجرَّد استكشاف. أستولي على ما كتبتُه، أتخلَّصُ من المتكرِّرات، أُثري ما يبدو لي موجزًا، ولا سيَّما أنِّي أسلك دروبًا صار النصُّ بحدِّ ذاته ينصحني بها.

ساندرا: هل تقصدين أنَّ هناك مرحلةً يُحدِّدُ فيها وجودُ النصِّ مصيرَ الحكاية ويُثريها؟

فيرَّانتي: أجل، من حيث الجوهر. فمن أسباب الارتياح أن يكون بين أيدينا بضع صفحات، في حين لم يكن لدينا شيء. إنَّ

الكلمات والجمل، على الرَّغم من أنَّ تكوينها البسيط هو محض علامات، هي مادَّةٌ نعمل عليها بكلِّ المهارات المتاحة لنا. الأماكن هي الأماكن، الأشخاص هم الأشخاص، وكلُّ ما يفعلونه أو ما لا يفعلونه موجودٌ هناك، يحدث هناك. وهذا كلُّهُ يستوجب إتقانًا إبَّان المراجعة، ويطالب بأن يكون دومًا أشدَّ حيويَّةً وحقيقة. وهكذا أباشر قراءةً هي إعادة كتابةٍ في المحصِّلة. وهذه القراءة القائمة على إعادة الكتابة رائعة. لا بدَّ أن أقول إنَّ المهارة تبدو لي أنَّها تدخل المشهد بالفعل وعلى الدوام أثناء هذه القراءة ـ الكتابة الأولى. هي أشبه بموجةٍ ثانية، لكنَّها أقلُّ إنهاكًا، أقلُّ إثارةً للقلق، ورغم هذا ـ إن لم تُحبِطني الصفحات ـ هي أكثر إسهامًا.

ساندرا: بالعودة إلى «صديقتي المذهلة»، ما الجديد في هذه التجربة بالمقارنة مع تجاربكِ السابقة؟

فيرَّانتي: أشياء كثيرة. أوَّلًا، لم أُفكِّر، في أيَّة لحظةٍ من تجربتي السابقة، بكتابة روايةٍ طويلةٍ إلى هذا الحدّ. ثانيًا، لم أكن أتصوَّرُ أنَّه باستطاعتي إثقال حياة الشخصيَّات بزمنٍ تاريخيٍّ ممتدٍّ وحافلٍ بالمتغيِّرات إلى هذه الدرجة، وبهذه الطريقة المُحكَمة. ثالثًا، لطالما استبعدتُ ـ وهذا عائدٌ إلى امتعاضٍ شخصيّ ـ التركيزَ على الحراك الاجتماعيّ، والاستيلاء من منظورٍ ثقافيٍّ وسياسيّ، وزعزعة القناعات المكتسَبَة، ووزن الأصول الطبقيَّة، وهو وزنٌ لا يختفي ولا يخفُّ حتى. بدت لي موضوعاتي وقدراتي كذلك من طبيعةٍ مختلفة. ورغم هذا حدث أنَّ الحكاية لا تريد أن تنتهي فعليًّا: انساب الزمنُ التاريخيُّ بعفويَّةٍ ضمن

التصرُّفات والأفكار وخيارات الشخصيَّات المصيريَّة، حتى من دون ادِّعاءٍ بِشَغْل المجال الخارجيّ كخلفيَّةٍ مُفصَّلة. اكتشفتُ أنَّ خلف امتعاضي من السياسة وعلم الاجتماع تكمن متعتي ـ أجل، إنَّني أعنيها، متعتي ـ بسرد ما يشبه الاغتراب ـ الاندماج النسائيّ.

إيفا: اغترابٌ واندماجٌ بالنسبة إلى ماذا؟

فيرَّانتي: كنتُ أشعر بأنَّ إيلينا وليلا غريبتان عن التاريخ، بمجمل حصيلته السياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثقافيَّة، ورغم هذا مندمجتان بكلِّ كلمةٍ أو فعلٍ عن غير عمدٍ تقريبًا. بدا لي هذا الاغتراب ـ الاندماج خارجًا عن المألوف، ويصعب عليَّ أن أرويه. لذا ـ كالعادة ـ قرَّرتُ أن أرويه. أردتُ أن يكون الزمنُ التاريخيُّ مجرَّد خلفيَّةٍ لا قيمةً لتعريفها، ويبرز مع ذلك من خلال التغيُّرات التي تطرأ على حياة الشخصيَّات، ومن خلال شكوكهم، وقراراتهم، وتصرُّفاتهم، وخطابهم. بطبيعة الحال، كان يكفي أن يراودني انطباعٌ ضئيلٌ بوجود نبراتٍ زائفةٍ لأتوقَّف. لكنَّ الكتابة واصلت انسيابها، حتى تملَّكني يقينٌ ـ سواء أكان خاطئًا أو صائبًا ـ بأنَّ النبرة متماسكة، وأنَّها تُؤمِّنُ للأحداث الصغيرة في رواية «صديقتي المذهلة» تلك الحقيقة التي تجعل الأحداثَ الكبيرةَ أقلَّ شططًا.

ساندرا: وماذا عن الجديد في الصداقة النسائيَّة؟ يُقرُّ الجميعُ اليومَ بأنَّه، قبل «صديقتي المذهلة»، لم يكن هناك تقليدٌ أدبيٌّ تُرجَعُ إليه. ومن جهةٍ أخرى، أنتِ نفسكِ، في الروايات السابقة، رويتِ عن نساءٍ وحيدات، ليس لهنَّ صديقاتٌ تتوجَّهن إليهنّ.

ليدا، مثلًا، على الرَّغم من أنَّها ـ كما أشرتِ بنفسكِ ـ حال وصولها إلى البحر، تحاول إقامة علاقةٍ ودِّيَّةٍ مع نينا، كانت قد سافرت لقضاء إجازتها بمفردها، كأنْ لا صديقات لها.

فيرَّانتي: أنتِ محقَّة. تنخرط كلٌّ من ديليا وأولغا وليدا في مغامرتها، من دون أن تتوجَّهَ إلى نساءٍ أخرياتٍ طلبًا للدعم أو المساعدة. ليدا وحدَها يؤدِّي بها الوضعُ إلى كسر عزلتها، وإقامة علاقة ألفةٍ مع امرأةٍ أخرى. لكنَّها في الوقت ذاته تُقدِمُ على فعلةٍ تجعل حاجتها إلى الصداقة ميؤوسًا منها من حيث الجوهر. إيلينا، على النقيض من ذلك، لم تكن وحيدةً يومًا، وكانت حكايتها متشابكةً على نحوٍ وثيقٍ بحكاية صديقة طفولتها.

ساندرا: ولكن، بالتفكير مليًّا، ليلا في طفولتها تُقدِمُ على أمرٍ لا يقلُّ خطورة، وتحمل وزرَ تصرُّفها الصبيانيِّ هذا طيلة حياتها.

فيرَّانتي: هذا صحيح. ولكن قبل الخوض بالجديد الذي جاءت به البطلتان وصداقتهما، دعيني أُشدِّد على سِمَتَيْن تبقيان متطابقتَيْن من روايةٍ إلى أخرى. الروايات الأربع كلُّها مرويَّةٌ بضمير المتكلِّم، ولكن مثلما أشرتُ من قبل، لم أتخيَّل الراوية في أيٍّ من تلك الروايات على أنَّها صوت. ديليا وأولغا وليدا وإيلينا كتَبنَ أو يكتبن. أُلِحُّ على هذا الأمر: لم أتصوَّر البطلات الأربع على أنَّهنَّ ضميرٌ متكلِّم، إنَّما ضميرٌ غائبٌ لنساءٍ تركن أو يتركن شهادةً مكتوبةً لما عشنه. يحدث غالبًا لنا نحن النساء، في الأوقات العصيبة، أن نحاول تهدئة روعنا عن طريق الكتابة. كتابةٌ خاصَّةٌ ترمي إلى السيطرة على اعتلالٍ ما، فنسترسل في كتابة

الرسائل واليوميّات. ولطالما انطلقتُ من هذا الافتراض: نساءٌ يكتبن عن أنفسهنَّ ليفهمن أنفسهنّ. إلَّا أنَّ هذا الافتراض يصبح مُعلَنًا، بل جزءًا أساسيًّا من التطوُّر السرديّ، في «صديقتي المذهلة» حصرًا.

ساندرو: لماذا تُشدِّدين على هذه النقطة؟

فيرَّانتي: لأقول إنَّ تعبيرَ شخصيَّاتي النسائيَّة عن أنفسهنّ، من خلال الكتابة، لطالما أمدَّني بانطباعٍ عن الحقيقة. كان إيتالو سفيفو يعتقد أنَّ الكاتب يجب أن يُصدِّقَ الحكاية التي يرويها، قبل حتى أن يُصدِّقَها القارئ. وأنا أُصدِّقُ حكايتي، وأُصدِّقُ أكثر كيف تكتب أولغا أو ليدا تجربتها، وأتأثَّرُ لا سيَّما بحقيقة كتابتها. وسآتي الآن على السمة الثانية التي أشرتُ إليها. في جميع رواياتي الأربع، تحتفظ الراوية بميزةٍ عميقةٍ وهي أنَّها تُفوِّضُ أمرها كلِّيًّا للكتابة. تبدو ديليا وأولغا وليدا ولينو أنَّهنَّ على درايةٍ بأدقِّ تفاصيل ما يروينه. ولكن كلَّما تقدَّمَتِ الحكاية، تبيَّنَ أنَّهنَّ مُتردِّدات، وكتوماتٌ وغير جديراتٍ بالثقة، من دون حتى أن ينتبهن إلى ذلك. فإذًا، هذه هي المسألة التي كرَّستُ لها وقتًا أطول في هذه الأعوام: الحصول على ضميرٍ متكلِّم نسائيٍّ يتبدَّى في مفرداته، وبناء جمله، وتذبذب نبراته التعبيريَّةً، وأنَّ عزيمته صلبة، وفكره وإحساسه صادقان، لكن له في الآن ذاته أفكارًا وأحاسيس وأفاعيل مذمومة. بطبيعة الحال، كنتُ أروم إلى عدم وجود نفاق: ينبغي لراويتي أن تكون صريحةً مع نفسها في الحالة الأولى كما في الثانية، وينبغي لها أن تعتبر نفسها صادقةً في الرزانة كما في الغضب، كما في الحسد، إلخ.

ساندرا: تظهر هذه السمات بوضوحٍ أكبر على إيلينا.

فيرَّانتي: أجل، وما كان لها أن تكون غير ذلك. تُقرِّرُ لينو، منذ الأسطر الأولى، أن تمنع صديقتها ليلا من الاختفاء. كيف؟ بالكتابة. تسعى لتثبيت كلِّ ما تعرفه عنها في حكايةٍ دقيقة التفاصيل، كأنَّها تُقنِعُها بأنَّ الامِّحاءَ أمرٌ مستحيل. تبدو إيلينا منذ البداية في موقفٍ قويّ، تُعبِّرُ كأنَّها قادرةٌ على القبض على صديقتها من خلال الكتابة، والعودة بها إلى المنزل. وفي الواقع، كلَّما تقدَّمَتِ الحكايةُ تبيَّنَ أنَّها لن تتمكَّنَ تمامًا من تثبيت ليلا.

إيڤا: لماذا؟ هل تكتشف لينو أنَّها لن تستطيع الإتيان بصديقتها، حتى من خلال الكتابة؟

فيرَّانتي: هنا نأتي على السمة العميقة لكتابة لينو، فهذه الكتابةُ مُتصوَّرةٌ على أنَّها مُتعلِّقةٌ بكتابة ليلا. نحن نعرف القليل عمَّا تكتبه ليلا، لكنَّنا نعرف كثيرًا عن كم تفيد منه لينو وكيف. نشأت صفحات «صديقتي المذهلة» كنقطة وصولٍ لتأثيرٍ طويل الأمد تضخُّهُ ليلا عبر طريقتَيْن مختلفتَيْن: الأولى، من خلال ما كتبتْهُ وما استطاعت لينو أن تقرأه. والثانية، من خلال الكتابة التي تعتقد لينو في مناسباتٍ عديدةٍ أنَّ ليلا قادرةٌ عليها، والتي تحاول لينو أن تواكبها بإحساسٍ دائم بعدم الرضا. وعلى أيَّة حال، محتومٌ على لينو، باعتبارها كاتبة، أن تضع نفسها موضع نقاشٍ باستمرار. يدلُّ نجاحُها على براعتها، لكنَّها تشعر بعدم جدارتها، حتى إنَّ ليلا تُفْلِتُ دومًا من أيَّة حكايةٍ تُثبِّتُها بشكلٍ كامل.

ساندرا: ولكن، إذا كانت كتابة لينو كتابتكِ فعليًّا، ألا تستعرضين بذلك عدم جدارتكِ بشكلٍ مُتعمَّد؟

فيرَّانتي: لا أدري. لا شكَّ بأنَّني منذ «الحبِّ المقلق» أنشأتُ كتابةً غير راضيةٍ عن ذاتها، وأنَّ كتابة لينو لا تُصرِّحُ بعدم الرضا هذا وترويه فحسب، بل تفترض وجود كتابةٍ أقوى، وأشدَّ فاعليَّة، تعرفها ليلا منذ القِدَم وتُطبِّقُها، لكنَّها ممنوعةٌ على لينو. أُكرِّر، الآليَّة هي كما يلي: لينو كاتبة، النصُّ الذي نقرأه هو نصُّها؛ كتابة لينو تنشأ ـ مثل أمورٍ كثيرةٍ أخرى في تجربتها ـ ممَّا يشبه المنافسة السرِّيَّة بينها وبين ليلا، ولدى ليلا نفسها أسلوبٌ في الكتابة أصيلٌ بالفعل، وربَّما يصعب تقليده، ويؤثِّرُ في لينو كتأثير المهماز [المحفِّز]. يحتفظ النصُّ الذي نقرأه إذًا بآثار هذا المهماز. كتابة ليلا، في المحصِّلة، مُدرَجَةٌ في كتابة إيلينا، سواء أكانت تدخَّلَت في النصِّ مباشرةً أم لا. هذا بإجمال. إلَّا أنَّه يصبُّ كلِّيًّا في مجال التخييل طبعًا، ويُشكِّلُ جزءًا من تخيُّلاتٍ كثيرةٍ أخرى تتألَّفُ منها الحكاية. فعل الكتابة خاصَّتي، الأشدُّ تفلُّتًا من اللمس، والأقلُّ انصياعًا لأيَّة سيطرة، هو الذي يصنع هذا كلَّه.

إيڤا: عندما تتحدَّثين عن كتابة ليلا المتفلِّتة، هل تُلمِّحين رمزيًّا إلى كتابةٍ مثاليَّة، كتابةٍ تتطلَّعين إليها حين تكتبين؟

فيرَّانتي: أجل، ربَّما. الأمر كذلك قطعًا بالنسبة إلى لينو. لطالما أدهشني كيف يدور الكُتَّابُ حول كتابتهم، ويتفادونها في النهاية. يتحدَّثون بسرورٍ عن الطقوس التي تساعدهم على الشروع في العمل، لكنَّهم يتحاشون الحديث عن كيفيَّة ابتكار أساليبهم. أنا لستُ أقلَّ منهم، ولطالما تأمَّلتُ في الكتابة، وحاولتُ أن أجعل من اكتفاء الكتابة بذاتها محورًا أساسيًّا، وذلك بأن أقصي نفسي عن رواياتي، فليس لديَّ الكثير لأقوله بكافَّة الأحوال. أكتفي إذًا

بالعودة إلى تجربتي، وإلى رسالة كيتس المرسلة إلى وودهاوس، التي ذكرتُها سابقًا. يقول كيتس إنَّ الشعر ليس في شخص الشاعر، إنَّما في تأليف الأبيات، في الكفاءة اللغويَّة التي تتبلور بالكتابة. وأظنُّ أنَّني أشرتُ سابقًا إلى فكرة أنَّ الحكاية بالنسبة إليَّ تنجح حقًّا عندما تُخيِّمُ على رأسكِ ضوضاء مستمرَّةٌ مصدرُها *الفرانتوماليا*، التي تتغلَّبُ على كلِّ شيء، وتضغط باستمرارٍ لتتحوَّلَ إلى حكاية. ففي تلك اللحظات، أنتِ ـ الفرد، الشخص ـ ليس لكِ وجود، ولستِ سوى تلك الضوضاء وتلك الكتابة، وهذا ما يجعلكِ تكتبين، وتستمرِّين بالكتابة حتى عندما تكفِّين، حتى عندما تنشغلين بالشؤون اليوميَّة، حتى وأنتِ نائمة. إنَّ فعلَ الكتابة هو الانتقال المتواصل من *فرانتوماليا* الأصوات والعواطف والأشياء، إلى الكلمة والجملة، إلى حكاية ديليا، وأولغا، وليدا، ولينو. إنَّ فعلَ الكتابة هذا هو خيار، هو ضرورة، هو تدفُّق، كالمياه الجارية، وهو كذلك نتيجة الدراسة، واكتساب الفنِّيَّات والكفاءات. هو متعةٌ ومجهودٌ غير عاديّ، يبذله الدماغُ والجسدُ كلُّه. وفي النهاية، ما يَثْبَتُ على الصفحة كائنٌ غير مادِّيّ، مُركَّبٌ إلى درجةٍ كبيرة، مكوَّنٌ منِّي أنا الكاتبة ومن البطلة، وممَّا لا يُعدُّ من الأشخاص والأشياء التي تروي عنها، ومن الطريقة التي بها تروي، والتي بها أروي، ناهيك بالتقليد الأدبيِّ الذي أستقي منه، والذي تعلَّمتُ منه، ومن كلِّ ما يجعل الكاتبَ جزءًا من عقلٍ جماعيٍّ مبدع ـ اللغة مثلما يُنطَقُ بها في الوسط الذي وُلدنا ونشأنا فيه، القصص الشفهيَّة التي قصُّوها علينا، الأخلاق التي اكتسبناها، إلخ ـ جزءًا من حكايةٍ طويلةٍ للغاية، تُقلِّصُ جدًّا وظيفتَنا نحن «الكُتَّاب» وفقًا لفهمنا

الراهن لها. هل من الممكن أن نجعل ذلك الكائن غير المادِّيِّ موضوعًا يُروى بشكلٍ فعَّال، وأن نستحدثَ تقنيَّاتٍ قادرةً على تقديمه للقارئ مثلما نفعل مع الريح، والقيظ، وإحساسٍ ما، والأحداث التي تُكوِّنُ الحبكة؟ أعتقد أنَّ السيطرة على ضوضاء التفتُّت المتواصل في الرأس، واستكشاف التحوُّل إلى كلمةٍ تدوم ما دامت الحكاية، يُشكِّلان الطموحَ السرِّيَّ لكلِّ مَن يُكرِّسُ نفسه كلِّيًّا للكتابة. فعندما قال كيتس إنَّ الشاعر ليس له هويَّة، كان يقصد، برأيي، أنَّ الهويَّة المهمَّة الوحيدة هي هويَّة ذلك الكائن غير المادِّيِّ الذي يتنفَّسُ في العمل الأدبيّ، وينبعث من أجل القارئ، لا تلك الهويَّة التي تنسبينها إلى نفسكِ لاحقًا حين تقولين: إنَّني كاتبة، ألَّفتُ ذلك الكتاب.

ساندرا: سؤالٌ أخير. كتابة ليلا حاضرةٌ بشدَّةٍ في الرواية، وتؤثِّرُ في إيلينا منذ الطفولة. ما سمات كتابة ليلا؟

فيرَّانتي: لن نعلم أبدًا ما إذا كانت لنصوص ليلا النادرة تلك القوَّة التي تنسبها إيلينا إليها. ما نعرفه بالأحرى هو كيف تنتهي تلك النصوص، لتلدَ ما يشبه النموذج الذي تجتهد إيلينا لاستنساخه مدى الحياة. إيلينا تُخبرنا بشيءٍ ما عن ذلك النموذج، لكنَّ هذا ليس هو المهمّ. ما يهمُّ فعلًا هو أنَّ إيلينا، من دون ليلا، لم تكن لتصبح كاتبة. فكلُّ الذين يكتبون يستقون نصوصهم من كتابةٍ مثاليَّة، تسبقهم دائمًا وتظلُّ بعيدة المنال. وهذه الكتابة المثاليَّة شبحٌ من صنع الخيال، يستحيل القبض عليه. وبالنتيجة، فإنَّ الأثر الوحيد الذي يبقى من كيفيَّة كتابة ليلا يتمثَّلُ في كتابة لينو.

*

ملحوظة: هذه المقابلة ـ وهي عبارةٌ عن محادثةٍ طويلةٍ مع ساندرا أوتزولا، ساندرو فيرّي، وإيڤا فيرّي ـ ظهرت بنسختها الأكمل في ربيع العام 2015 على صفحات «The Paris Review» (الولايات المتّحدة)، بعنوان «إيلينا فيرّانتي، فنُّ التخييل»، عدد 228. وقد نشرناها هنا بنسخةٍ أوسع وأبسط من نواحٍ عديدة. أمّا النسخة المنشورة في المجلّة الأميركيّة، فهي مسبوقةٌ بالتمهيد التالي:

لإجراء هذه الدردشة المطوّلة، التقينا بإيلينا فيرّانتي في مدينة «صديقتي المذهلة» تمامًا. كنّا في المساء، وكان الجوُّ ماطرًا وحارًّا. وكان المخطَّطُ أن نزور حيَّ ليلا ولينو، ثم نتنزَّه على كورنيش نابولي، لكنَّ إيلينا غيَّرَت الفكرة. قالت لنا إنَّ الأماكن الخياليّة تُزار في الكتب، وإنّنا إذا رأيناها على حقيقتها فلن نتمكّنَ من معرفتها. ستكون مُخيِّبةً للآمال، لأنّها ستبدو مصطنعة. حاولنا أن نتمشّى على الكورنيش، ولكن نظرًا إلى سوء الأحوال الجوّيّة التجأنا إلى ردهة أوتيل رويال، قبالة كاستل دل أوڤو بالضبط.

وهناك، بعيدًا عن البلل، استطعنا بكلِّ الأحوال أن نُحدّقَ إلى المارَّة في الشارع من حينٍ إلى آخر، وأن نتخيّلَ الشخصيّات التي شغلت مخيّلتنا وقلوبنا لوقتٍ طويل. كنّا ثلاثة أشخاصٍ لإجراء هذه المقابلة، نحن الناشران ساندرو وساندرا وابنتُنا إيڤا، أي عائلةَ فيرّي مُكتَمِلة. لم تكن ثمّة ضرورةٌ قصوى لنلتقي في نابولي، لكنَّ إيلينا كانت آتيةً لحلِّ بعض المشاكل العائليّة، فدعتنا وانتهزنا الفرصة للاحتفال بنهاية رواية «صديقتي المذهلة». استمرَّت الدردشة حتى ساعةٍ متأخّرةٍ من الليل، وتلاها في اليوم اللاحق غداء (محار)، ولقاءٌ آخر في روما، في منزلنا (شاي ومشروباتٌ دافئة). وفي النهاية، كانت مُفكّرةُ كلٍّ منّا طافحةً بالملاحظات. قارنّا بينها، ونظّمنا الموادَّ بناءً على توجيهات إيلينا، بحيث تتوالف رؤانا من دون خيانة حقيقة المحادثة. وهذه هي النتيجة.

7. الأشخاص المُبالِغون
إجاباتٌ على أسئلة غودموند سكييلدال

سكييلدال: يبدو أنَّ الناس يأخذون إجازاتٍ مَرَضيَّةً لتتسنَّى لهم قراءةُ رواياتك. يهيمون على وجوههم في الطرقات، كأنَّهم تحت تأثير المخدِّرات. يتساءلون: هل سأتمكَّن من قراءة بعضٍ من رواية فيرَّانتي بينما أنتظر دوري في الطابور، أو في الحمَّام؟ يغفلون عن أبنائهم، عن زوجاتهم. هل تُدرِكين حضرتكِ الأثرَ الذي تمارسينه على قرَّائك؟ ألا تراودكِ رغبةٌ في التعرُّف عليهم، والشروع بجولات، والمشاركة بمهرجاناتٍ على غرار الكُتَّاب الآخرين؟

فيرَّانتي: يُسعِدُني أن تقيمَ رواياتي علاقةً متينةً ومستدامةً مع القرَّاء. ويبدو لي هذا إثباتًا على أنَّني قدَّمتُ لرواياتي ما يلزمها، وأنَّها لم تعد في حاجةٍ إليَّ حقًّا. لو عزمتُ على مرافقتها حول العالم، لشعرتُ بأنَّني كالأمَّهات اللواتي يربضن على صدور

أولادهم حتى بعد بلوغ سنِّ الرشد، ويتحدَّثن نيابةً عنهم في كلِّ مناسبة، ويغمرنهم بالمديح المخجل.

سكييلدال: صدر الجزء الثاني من «صديقتي المذهلة» في النرويج للتوّ، وبتُّ في حيرةٍ من أمري: بين انتظار إصدار الترجمة الرائعة لكريستين سورسدال، في مارس من العام القادم، وبين شراء الجزأَين الأخيرَيْن باللغة الإنكليزيَّة. هل تتابعين عمل مترجميك؟ هل لديهم إمكانيَّةٌ لاستشارتكِ، مثلما يفعل المترجمون مع الكُتَّاب غالبًا؟

فيرَّانتي: المترجمون يراسلونني وأنا أُجيب. تتطلَّبُ منِّي أسئلتُهم وقتًا لا بأس به في بعض الأحيان. يُسعِدُني أن أساعدهم في إيجاد حلول.

سكييلدال: عندما أخبرتُ ابني ذا التسعة أعوامٍ عن الكتاب الذي أقرأه، فوجئ بقراركِ بعدم الظهور. يريد الجميعُ أن يصبحوا مشاهير، بحسب رأيه. ما رأي بناتكِ بالأمر؟ هل يتفهَّمن خيارك؟

فيرَّانتي: أبرمتُ مع بناتي اتِّفاقًا منذ عهدٍ بعيد: أفعل ما يحلو لي من أشياء، شرط ألّا تُشعِرُهُنَّ بالعار. لا أدري إن كنتُ قد احترمتُ اتِّفاقنا دائمًا. ثمَّنتْ بناتي، وما زلن، أنِّي تمكَّنتُ من تجنُّب إغراءات الأضواء وهوس النجاح. يرى الأبناءُ آباءهم دائمًا على أنَّهم مُتعِبون. لكنَّ الآباء التوَّاقين للظهور بأيِّ ثمنٍ مُتعِبون لدرجةٍ لا يمكن التسامح معها.

سكييلدال: تتحدَّثُ الرباعيَّة عن فتاتَيْن ـ ستصبحان امرأتَيْن ـ ليلا وإيلينا. هل أُخطئ إذا فكَّرتُ بأنَّهما لا تتفهَّمان خيار

المجهوليَّة الذي اتَّخذتِه؟ ليلا وإيلينا تحلمان بالهرب من نابولي، وبأن تصبحا ثريَّتَيْن وشهيرتَيْن، و ـ إن كان ذلك ممكنًا ـ حرَّتَيْن.

فيرَّانتي: إيلينا كانت ستحسدني على خياري، ثم كانت ستمضي في طريقها. ليلا كانت ستجده غير كاف، وكانت ستطلب منِّي أن أرفض حتى كتابة هذه الإجابات. أمَّا بالنسبة إليّ، فلقد تخلَّصتُ من حلمي بالشهرة منذ زمن، لكنِّي أعتزُّ بالشهرة التي تُحقِّقُها ليلا وصديقتها في أذهان القرَّاء.

سكييلدال: في «صديقتي المذهلة» بصمةٌ نسويَّةٌ واضحة، نتلمَّسُها في نضال المرأتَيْن ضدَّ التقاليد، وفي شعورهما بالاضطهاد من قِبَلِ الرجال. ومع هذا دفعتني رواياتكِ للتأمُّل في صداقاتي الرجَّاليَّة، في مشاركتي، وفي المنافسة بيننا نحن الرجال. وجدتُ نفسي في البطلتَيْن، أكثر ممَّا استطعتُ أن أجد نفسي في الشخصيَّات الرجَّاليَّة. هل طرأ تغيُّرٌ بالغٌ في ثقافة نابولي الذكريَّة لجيل الخمسينيَّات والستِّينيَّات، إذا قُورِنَت بالجيل الحاليّ؟

فيرَّانتي: الرجال تغيَّروا كثيرًا، في نابولي وفي كافَّة أرجاء العالم، مثلما تغيَّرنا نحن أيضًا. ولكن ينبغي أن نتفكَّرَ في عمق التغيُّرات. كان التغيُّر سطحيًّا لدى عددٍ ليس بقليلٍ من الشخصيَّات الرجَّاليَّة والنسائيَّة في رواياتي، وكانت الانتكاسة محتملة الحدوث دومًا. المشكلة هي أنَّ التغيُّرات الحقيقيَّة تحتاج إلى زمنٍ طويل، في حين أنَّ الحياة سرعان ما تدهسنا، الآن، بكلِّ ما فيها من تناقضات.

سكيلدال: وُصِّفَتْ ديناميكيَّاتُ الصداقة بين إيلينا وليلا ببراعةٍ عالية: العلاقة الوثيقة على الرَّغم من طابعها التنافسيّ، السعي نحو التبعيَّة المتبادلة ونحو التباعد. لم أقرأ شيئًا مماثلًا في السابق. هل استوحيتِ من نماذج تقليديَّةٍ لبناء هذه الصداقة، أم أردتِ سبر أغوارٍ أدبيَّةٍ جديدة؟

فيرَّانتي: إنَّني على يقينٍ بأنَّ واقع الأحداث، الذي نعتمد عليه عادةً كما لو كان بسيطًا وبديهيًا، هو عقدةٌ متشابكةٌ إلى حدٍّ بعيد، وأنَّ وظيفة الأدب تكمن في دخول هذه العقدة من دون جدولةٍ تبسيطيَّة. استكشاف الصداقة النسائيَّة الفوضويَّة يعني التدرُّبُ على تلافي أيَّة نمذجةٍ أدبيَّة، وأيِّ إغراءٍ بالمحاكاة.

سكيلدال: قرأتُ في أحد الحوارات أنَّ الرواية الأهمَّ بالنسبة إليكِ كانت «أكاذيب وطلاسم» لإلسا مورانته. هلَّا أوضحتِ لنا السبب؟

فيرَّانتي: هي الرواية التي بفضلها اكتشفتُ أنَّ حكايةً نسائيَّةً كليًّا ـ برغباتها وأفكارها ومشاعرها النسائيَّة ـ يمكن أن تكون آسرة، وذات مكانةٍ أدبيَّةٍ عظيمةٍ في الوقت نفسه.

سكيلدال: هناك عدَّة محاولاتٍ لتفسير الأهمِّيَّة التي تنسبينها في رواياتكِ إلى الأصدقاء والإخوة من حيث التطوُّر الشخصيُّ لكلٍّ منهم، منها كونه تمرُّدًا على شخصيَّة الوالد في الأدب (كأعمال النرويجيِّ كارل أوفه كناوسغارد مثلًا). وعلى اعتبار أنَّ ذلك غير مُعلَنٍ بالشكل الصريح، فهل من الممكن الحديث عن إجراءٍ تصحيحيٍّ للسيكولوجيَّة الفرويديَّة؟

فيرَّانتي: لا أدري. لا يمكن الاستغناء عن شخصيَّة الوالد، وإنَّني أنسب إليها دورًا مهمًّا في كتبي، لا سيَّما شخصيَّة الأمّ. لكنَّ الإخوة والأصدقاء ليسوا أقلَّ أهمِّيَّة. كيف نصنع صورهم؟ يصعب شرح ذلك. يبدو الإخوة والأصدقاء قريبين منَّا بشكلٍ فريد، ومع ذلك يحتفظون بصفة «الآخر» الذي لا يمكن حصره بشخصنا أبدًا، ولا يمكن الوثوق به كلِّيًّا، لذا فهو خطيرٌ أحيانًا، وغادر. يُكوِّنون عالمًا صغيرًا نتبارز فيه، من دون التعرُّض للأخطار البالغة التي سنواجهها لا محالة عندما نختلط بالأغراب في العالم الكبير. نلتجئ إليهم أحيانًا لالتقاط أنفاسنا، لنشعر بأنَّ أحدًا ما يفهمنا. لكنَّنا في أغلب الأحيان نُفرِّغُ خيباتنا ومواجعنا بلا حياءٍ أمامهم، كما لو أنَّهم السبب الأساسيُّ لخذلانٍ ليس له حدود.

سكيبلدال: هل حضرتكِ تفهمين ليلا؟ تلك التي تتزوَّجُ في سنٍّ صغيرةٍ مع أنَّها ليست في حاجةٍ إلى ذلك، تلك الطيِّبة والشرِّيرة في آنٍ معًا، تلك التي تمتصُّ الطاقة من أيِّ شيء، وتمنح العنفوان لكلِّ شيء، بحسب إيلينا؟ هل فكَّرتِ بشخص غير اعتياديٍّ عندما ابتكرتِ ليلا، ربَّما نيتشويّ، طالما أنَّها تُجسِّدُ القوَّة الديونيسيَّة في الحياة، بينما تصوَّرتِ من أجل إيلينا امرأةً أكثر عقلانيَّة؟

فيرَّانتي: لطالما افتُتِنتُ بالأشخاص الذين يُبالِغون بكلِّ تجلِّياتهم. لدى ليلا ملامح إحدى صديقاتي التي توفِّيت منذ بضعة أعوام. لم تكن صديقتي ديونيسيَّةً على الإطلاق. كانت بالأحرى من أولئك الذين لديهم فضولٌ نحو كلِّ شيء، الذين يُثبِتون

أنفسهم في أيِّ شأنٍ ينغمسون فيه، من دون بذل مجهودٍ يُذكَر، سوى أنَّهم يضجرون لاحقًا، وينتقلون بالحماسة ذاتها للاهتمام بشيءٍ آخر. حاولتُ أن أروي عن الأثر الحيويِّ المتمثِّل دومًا بعدم الإنجاز، الذي تُخلِّفُهُ وراءها هذه العقولُ المتعدِّدةُ الأشكال، المنفلتة من أيِّ تعريف.

سكييلدال: لو كنتُ كاتب سيناريو، لكنتُ في منتهى السعادة بالعمل على هذه الروايات الأربع، فقد اقتُبِسَت عدَّة أفلامٍ من رواياتكِ السابقة. هل حضرتك تتصوَّرين المَشَاهِد أثناء الكتَابة، أم تُفضِّلين التركيز على الجمل المكتوبة؟ هذا إن كان من الممكن الفصل بين هذين الوجهَيْن.

فيرَّانتي: كان شكلوفسكي يقول إنَّنا لا نعلم ما هو الفنّ، لكنَّنا بالمقابل نضبطه بدقَّة. نرسم حدودًا، نُقرُّ قواعد. إحداها هي أنَّ أشرار السينما والتلفزيون يُزعِجون منقاشَ الجُمل، ويُسمِّمون الأدب، وهذا على الرَّغم من أنَّ الكاتب، باسم الأدب تمامًا، يجب أن يُجرِّبَ الأساليب كلَّها، وأن ينتهكها كلَّها، إن لزم الأمر. لم أعمل يومًا للسينما أو التلفزيون، لكنَّني مُتفرِّجةٌ مثابرةٌ منذ زمن. وعندما أكتب ألتجئ إلى الأفلام مثلما ألتجئ إلى اللوحات، وإلى كلِّ ما تختزنه مستودعات التقليد الفنِّيِّ الضخمة. الأدب يتيبَّسُ إذا نما على جدرانٍ فاصلة.

سكييلدال: اسمحي لي باعتراف: فهرس الشخصيَّات المفصَّل في بداية كلِّ جزءٍ استفزَّني. كان له تأثيرٌ مُربِك، كأنَّنا بصدد شخصيَّات ممثِّلين في مسرحيَّة. هل القارئ محتاجٌ إلى هذه المساعدة فعلًا، لا سيَّما أنَّه إزاء نصٍّ شفيفٍ كهذا؟

فيرَّانتي: فهرس الشخصيَّات المفصَّل راجعٌ إلى واقع أنَّ الأجزاء الأربعة، على الرَّغم من أنَّها تُشكِّلُ روايةً واحدة، صدرت على فتراتٍ متباعدةٍ تصل إلى عام كامل. كان الهدف منه أن يكون بمثابة مُذكِّرةٍ للقارئ. أمَّا الآن، وقد باتت الرواية بأكملها متوفِّرةً من الصفحة الأولى حتى الأخيرة، فلم يعد له ضرورة. وستُشطَبُ هذه الفهارس في حال صدرت طبعةٌ كاملةٌ ونهائيَّةٌ من العمل.

سكيبلدال: يكثر الحديث عن أنَّ الرواية قد ماتت. كناوسغارد، مثلًا، استطاع أن يُبهِرَ العالمَ برمَّته بتقديم الواقع على حقيقته المجرَّدة. أمَّا حضرتك، برواية النشوء هذه، المكوَّنة من أربعة أجزاء، فقد أثبتِّ أنَّ الرواية لم تمت على الإطلاق. وكان عملكِ مُقنِعًا لدرجةٍ لا أظنُّ معها أنَّني سأضطرُّ إلى قراءة مقالاتٍ بحثيَّةٍ عن إيطاليا. هل الرواية هي النوعُ الأدبيُّ الذي يثير اهتمامك؟

فيرَّانتي: لديَّ اهتمامٌ كبيرٌ بكتابات السيرة الذاتيَّة، والكتابات الخاصَّة، واليوميَّات، والتقارير. التراثُ الإيطاليُّ غنيٌّ بهذا النوع. أهتمُّ على وجه الخصوص بالصفحات التي لا يُقلِّدُ فيها الكاتبُ أسلوبَ تعبير المثقَّفين، وأهتمُّ أكثر بتلك التي يتجنَّبُ فيها المثقَّفون أنفسهم اللجوء إلى عباراتٍ مصقولة، مدفوعين بعاطفةٍ عاتية. أبحث هناك عن حقيقة الكتابة، التي ينبغي دراستها والتعلُّمُ منها. أُقرُّ بأنِّي لا أهتمُّ بمصير الرواية. أعتقد أنَّ ما يهمُّني هو كتابة الحقيقة، وهذه مضنيةٌ ونادرة، لكنَّها الوحيدة القادرة، مثلما نجح كناوسغارد برأيي، على إثبات أنَّ الرواية لم تمت.

سكييلدال: صُدِمتُ كثيرًا عندما قرأتُ في الجزء الأوَّل من الرباعيَّة أنَّ بعض الأطفال في نابولي لا يرون البحر قبل سنِّ المراهقة. تذكَّرتُ ما قاله مارتن سكورسيزي عن حيٍّ إيطاليا الصغيرة بمنهاتن. يبدو أنَّه في صغره لم يخرج من الحيِّ إطلاقًا. هل كانت طفولتكِ محصورةً في بضعة شوارع من نابولي؟

فيرَّانتي: وُلِدتُ في مدينةٍ بحريَّة، لكنِّي لم أكتشف البحر إلَّا لاحقًا، ولم يصبح جزءًا منِّي إلَّا في سنِّ الرشد. أمرٌ يصعب شرحه: غالبًا ما تكون المسافات بين الأحياء البائسة والأحياء الثريَّة بعيدةً للغاية. بالنسبة إليَّ وإلى رفيقاتي، كانت مغادرة الشوارع الفقيرة التي نعرفها منذ الولادة، والذهاب إلى تلك المجهولة ذات البنايات الجميلة، والكورنيش البحريّ، والإطلالة الرائعة على الخليج، مغامرةً محفوفةً بالمخاطر. مثلما يحدث اليوم تقريبًا على نطاقٍ أوسع: إن تعدَّى الفقراءُ حدودَ الرفاه، يُذعَرُ المترفون ويميلون إلى العنف.

سكييلدال: تُروى الطفولةُ في الجزء الأوَّل، وفي الثاني أيضًا، بشحنةٍ كبيرةٍ من العنف. ويُذكَرُ بركانُ فيزوف في لحظةٍ معيَّنة، وفي لحظةٍ أخرى تقول إيلينا إنَّ العنفَ يسري في دماء النابوليتانيِّين، وفي لحظةٍ أخرى كذلك يظهر الصراعُ الطبقيُّ بوصفه تفسيرًا لارتفاع منسوب العنف في المدينة. من أين يأتي كلُّ هذا العنف برأيكِ؟ وكيف يمكن لجنوب إيطاليا الخروج منه؟

فيرَّانتي: العنف سمةٌ جوهريَّةٌ لنا نحن الحيوانات البشريَّة، وهو في حالة استعدادٍ دائمة، وفي كلِّ الأماكن، بما فيها بلدكم الرائع. المشكلة الأبديَّة هي في كيفيَّة وضع العنف تحت

السيطرة. نابولي هي واحدةٌ من مدنٍ كثيرةٍ في العالم حيث تحضر جميع العوامل التي تؤدِّي إلى العنف، وتخرج جميعها عن السيطرة: فوارقُ اقتصاديَّةٌ غير مقبولة، شقاءٌ يمنح يدًا عاملةً لتنظيماتٍ إجراميَّةٍ مُتنفِّذةٍ للغاية، فسادٌ مؤسَّساتيّ، فوضى عارمةٌ في الحياة المجتمعيَّة. إلَّا أنَّها مدينةٌ ذات جمالٍ بديعٍ أيضًا، تتمتَّعُ بتراثٍ عظيمٍ من الثقافة النخبويَّة والثقافة الشعبيَّة، وهذا من شأنه أن يجعل جروحها الموبوءة أكثر انكشافًا وإيلامًا. في نابولي، أكثر من أيِّ مكانٍ آخر، يتَّضحُ الفرقُ بين ما نودُّ أن نكون عليه في هذا الكوكب، وبين ما نحن عليه لسوء الحظّ.

سكييلدال: بحسب كثيرٍ من الشعراء، النرويجيِّين على الأقلّ، القلبُ الإنسانيُّ لا يتغيَّرُ أبدًا. أتساءل ما إذا كان أبنائي، وربَّما بناتكِ أيضًا، قادرين حقًّا على استيعاب التربية التي تلقَّتها كلٌّ من إيلينا وليلا. الحرِّيَّة بالنسبة إليهم أمرٌ مفروغٌ منه، كالهواء الذي يتنفَّسونه. هل أنا على خطأ؟

فيرَّانتي: من الوارد أنَّ القلبَ الإنسانيَّ لا يتغيَّرُ أبدًا، لكنِّي لم أعُد واثقةً من هذا. التكنولوجيا الحيويَّةُ لا تكفُّ عن تقديم معجزاتٍ جديدةٍ مُدهِشةٍ ومُقلِقة. ومن المؤكَّد أنَّ الظروفَ التي ينبض قلبنا فيها تتغيَّرُ باستمرار، إلَّا أنَّ هذا ما يُولِّدُ الحكايات في النهاية. حكاياتٌ متماثلةٌ دومًا، ومتغايرةٌ دومًا. إنَّ أبناءنا، مثلنا، سيواجهون هزَّاتٍ صغيرةً وكبيرةً تزعزع أسسَ ما يبدو لهم اليوم مستقرًّا وثابتًا. وسيتعلَّمون، مثلنا، على نفقتهم الخاصَّة، أنَّ شيئًا لا يُعطى لنا بالسهل، بغضِّ النظر عن محاسنه ومساوئه، وأنَّنا لا بدَّ لنا من استعادة حقوقنا الأساسيَّة بشكلٍ متواصل.

سكييلدال: قال النحّاتُ النرويجيُّ غوستاف فيغلاند إنَّ الشيء الوحيد الذي يُشعِرُهُ بالارتياح هو الالتفات إلى مشروعٍ جديد. فهل الأمر كذلك بالنسبة إليكِ ما بعد «صديقتي المذهلة»؟ هل لديكِ مشروعٌ جديد؟

فيرَّانتي: لديَّ الكثير من المشاريع، ولطالما كان الأمر كذلك. ما لستُ أعرفه هو أيُّ تلك المشاريع سينجح في فرض نفسه بقوَّةٍ لدرجة أن يصبح كتابًا.

ملحوظة: ظهر حوار الكاتب غودموند سكييلدال في «Bergens Tidende & Aftenposten» (النرويج)، بعنوان «فيرَّانتي المذهلة»، في الأوَّل من مايو 2015 على الموقع الإلكترونيّ، ثم في الثاني من الشهر نفسه على صفحات النسخة الورقيَّة.

8. ثلاثة عشر حرفًا
إجاباتٌ على أسئلة إيزابيل لوكاس

لوكاس: من المستحيل ألَّا تُبنى حكاياتٌ حول سيرتكِ: إن كنتِ امرأةً أم لا، إن كنتِ إيطاليَّةً أم لا، إن كنتِ أمًّا أم لا، إلخ. الرواية التي بنيتِها، والتي تُبنى حول حياتك، تسير جنبًا إلى جنب رواياتكِ، مع الخيالات التي تبتكرينها. يحاول كثيرٌ من القرَّاء التقاط إشارات الكاتبة، فيصبح الأمر كما لو أنَّنا بصدد مستويَيْن من القراءة: قراءةٌ تخصُّ التخييل، وقراءةٌ تتعلَّقُ بمن يبدع هذا التخييل. حضرتُكِ تظلِّين لغزًا، على الرَّغم من بعض التفاصيل التي قدَّمتِها خلال الحوارات في السنوات الأخيرة. أودُّ أن تُحلِّلي هذه الفكرة: السيرة على هيئة رواية، وإيلينا فيرَّانتي التي تعمل على تخييل ذاتها.

فيرَّانتي: تسعى تجربتي للفت الانتباه إلى الوحدة الأصيلة بين الكاتب والنصّ، وإلى اكتفاء القارئ ذاتيًّا، إذ يستطيع أن

يستخلص كلَّ ما يلزمه من تلك الوحدة. أنا لا أختلق سيرتي، ولا أختبئ، ولا أبتكر ألغازًا. أنا موجودة سواء في رواياتي أو في هذه الإجابات على أسئلتكِ. والمجال الوحيد المتاح للقارئ ليبحث عن الكاتب ويعثر عليه هو الكتابة التي يُقدِّمُها هذا الكاتب.

لوكاس: في أحد حواراتكِ حول أسباب اختياركِ المجهوليَّة، أجبتِ بأنَّ «الكتابة مع عدم ضرورة الظهور تُولِّدُ حيِّزًا من الحرِّيَّة الإبداعيَّة المطلقة». هل تظنِّين أنَّ كتابتكِ ستكون مختلفةً لو أنَّكِ قرَّرتِ الكشف عن هويَّتكِ؟

فيرَّانتي: أنا واثقةٌ من هذا. مصاحبة الكاتب لكتابه في الجولات شخصيًّا، وفقًا لطقوس الصناعة الثقافيَّة، تختلف كلِّيًّا عن انغلاقه في النصّ، وعدم الخروج منه إلَّا بفضل قدرات القرَّاء التخيُّليَّة.

لوكاس: يبدأ اسم إيلينا فيرَّانتي وينتهي في صفحات كلِّ كتابٍ من كتبكِ. اسمكِ جاء مع كتابتكِ، ومنحها هويَّة. كُتِبَ الكثير عنك. يسرُّني أن تصفي نفسكِ. مَن إيلينا فيرَّانتي، الروائيَّة؟ كيف تصفينها؟

فيرَّانتي: إيلينا فيرَّانتي؟ ثلاثة عشر حرفًا، لا أكثر ولا أقلّ. أوصافها كلُّها هناك.

لوكاس: من المستحيل ألَّا نُميِّزَ المؤلِّفَ عن العمل في حالتكِ. لطالما أردتِ أن يبقى المؤلِّفُ متحفِّظًا، غير مرئيٍّ تقريبًا، في حين يشقُّ عملكِ طريقه ببطء، حتى بات من المستحيل ألَّا

نتحدَّثَ عن المؤلِّف. كيف راقبتِ هذه المسيرة؟ وكيف عشتِها؟

فيرَّانتي: مسيرة أعمالي هي مسيرتي نفسها. اكتفى القرَّاءُ بذلك، بل إنَّ بعضهم يكتب إليَّ سائلًا ألَّا أكشفَ المزيد عنِّي، تفاصيل شديدة الخصوصيَّة، لذا فهي غير جديرةٍ بالاهتمام. إلَّا أنَّ وسائل الإعلام بطبيعتها لا تكتفي بالأعمال، إنَّما تريد وجوهًا، شخصيَّات، أبطالًا هوائيِّين ومُلهِمين. ولكن من الممكن الاستغناء بسهولةٍ عن متطلِّبات وسائل الإعلام.

لوكاس: في «صديقتي المذهلة»، تتَّخذ لينو شكلًا صادقًا للكتابة. ما الذي يعنيه الصدق في الأدب بالنسبة إليكِ؟

فيرَّانتي: أن نقول الحقيقة مثلما لا يمكن إلَّا للتخييل الأدبيِّ أن يقولها.

لوكاس: كيف / متى تفرض الكتابة نفسها؟

فيرَّانتي: كيف؟ برفق. متى؟ عندما لا تشعرين بالتعب من العثور على الكلمات.

لوكاس: من أين يبدأ كلُّ شيءٍ في الرواية؟ فكرة، صورة، شخص، مكان؟

فيرَّانتي: لا أدري. في البدء يتعلَّقُ الأمرُ بومضات، صدمات، كلماتٍ تنبعث لتُبرِزَ صورًا غير واضحة المعالم. وهذا، على قلَّتِه، يجب وضعه على المحكّ. في العموم أُسجِّلُ ملاحظة، لا أسترسل أطول من نصف صفحة. وفي بعض الأحيان أكتب كثيرًا، ولكن بلا رضا. تظلُّ الكلماتُ مادَّةً خامًا يوميَّة. وعندما تشتدُّ الكتابةُ كالسنَّارة، وتنساب مسرعة، أدرك أنَّ

الطُّعم كان جيِّدًا، وآمل أن أنتشلَ شيئًا ذا قيمة.

لوكاس: في أحد الحوارات عرَّفتِ نفسكِ بأنَّكِ حكواتيَّة، وهذا يتعارض بشكلٍ ما مع طريقة الكتابة الإيطاليَّة.

فيرَّانتي: حين أقول إنَّني حكواتيَّة، فهذا لأنِّي أعتبر نفسي سليلة تراثٍ إيطاليٍّ تتَّحدُ فيه الكتابةُ بالحكاية، وتكون فيه الكتابةُ «جميلةً» لأنَّها تضخُّ طاقةً لتكوين عوالم، لا لتجميع استعارات. أدبنا زاخرٌ بالإمكانيَّات، ينبغي إعادة اكتشاف بعضها كلِّيًا. فعلى مَن يودُّ الكتابة أن يكتفي بقراءة النصوص، وسيجد ما يُفيده بالتأكيد. المشكلة بالأحرى هي في غلوِّ التعلُّق بالصفحة الجميلة، وهذه سمةٌ متواترةٌ صارعتُها في نفسي طويلًا. بتُّ اليومَ أرمي الصفحات المنمَّقة للغاية، وأنتمي إلى مَن يُفضِّلون النسخة القبيحة على تلك الجميلة.

لوكاس: تقع حكاياتكِ ضمن جغرافيا محدَّدةٍ بدقَّة، بما يوحي بأنَّها لا يمكن أن تقع إلَّا هناك. إلى أيِّ مدى يُحدِّدُ المكانُ كتابتكِ؟

فيرَّانتي: للحكاية زمن، وينبغي أن يكون لهذا الزمن مكانٌ مُعيَّنٌ يجري فيه خطِّيًا، أو ينبعث فجأةً في الحاضر من الماضي، آتيًا بعادات، وتعابير لغويَّة، وتصرُّفات، ومشاعر، ومنطقٍ ولامعقول. فمن دون مكانٍ مُحدَّدٍ بعناية، تتَّسعُ هوامشه بحرِّيَّةٍ وفقًا لمخيِّلة القارئ، قد تفقد الحكايةُ ملموسيَّتَها وقدرتَها على الاحتكاك.

لوكاس: نابولي مكانٌ رمزيّ، يكاد يكون إحدى الشخصيَّات

الرئيسة. كيف هي علاقتكِ بالمدينة؟ أو كيف أصبحت المدينةُ أساسيَّةً في كتابتك؟

فيرَّانتي: نابولي هي مدينتي، ولا يمكنني تجاوزها حتى عندما أكرهها. أعيش في مكانٍ آخر، لكنِّي لا بدَّ أن أعود إليها غالبًا، لأنَّني لا أشعر بالخلاص والعودة إلى الكتابة بيقين إلَّا فيها.

لوكاس: تكابد شخصيَّاتكِ النسائيَّة ظروفًا قاسيةً في المجمل، ويعشن لحظاتٍ عصيبةً من الهوى أو الهجران، واليأس، ويعانين من ماضٍ لا يستطعن الهروب منه. من أين تأتي هذه الأصوات؟

فيرَّانتي: منِّي، من التجارب التي كانت مهمَّةً بالنسبة إليّ، وممَّا عرفتُهُ من حياة النساء الأخريات، ورأيتُه، وجرحني، وآلمني، وأحبطني، وأفرحني.

لوكاس: يعود لهذه الشخصيَّات النسائيَّة سبب ظنِّ الكثيرين بأنَّكِ قد تكونين امرأة، إذ رأوا أنَّه من المستحيل على رجلٍ أن يقترب من الوجدان النسائيِّ إلى هذا الحدّ، وأن يُعبِّرَ عن كلِّ هذا القلق حيال أوضاع كثيرٍ من النساء. وعرَّفَكِ بعضُ النقَّاد بأنَّكِ كاتبةٌ نسويَّة. فما موقفكِ إزاء هذا؟

فيرَّانتي: للنسويَّة أهمِّيَّةٌ كبرى عندي. تعلَّمتُ النبشَ في أعماقي بفضل تطبيق الوعي الذاتيّ، وقد حسَّنَ الفكرُ النسويُّ بصيرتي. ومن خلال اطِّلاعي على المواجهة المحتدمة بين النساء، بدا لي أنَّني استوعبتُ أنَّ الكتابة لا تقتضي وضع

المسافات بين الأحداث، إنَّما تقليص هذه المسافات إلى حدٍّ كبير. ورغم هذا، لا أكتب لاستعراض أيديولوجيا معيَّنة؛ أكتب لأروي ما أعرفه بلا تضليل.

لوكاس: ما عاداتكِ في الكتابة؟

فيرَّانتي: الأمرُ الأهمُّ هو الضرورة الملحَّة. إن لم أشعر بالضرورة الملحَّة للكتابة، فلا يوجد أيُّ طقسٍ استرحاميٍّ يُعينني على ذلك. أُفضِّلُ الالتفات إلى شؤونٍ أخرى. هناك دومًا ما يُستَحسنُ فعله.

لوكاس: تولين اهتمامًا بالغًا للأمكنة. هلَّا وصفتِ لنا المكان الذي تكتبين فيه بالعادة؟

فيرَّانتي: ليس هناك مكانٌ محدَّد، أمكث حيثما صدف. لكنِّي في العموم أُفضِّلُ الأمكنة الصغيرة، أو الزوايا المخفيَّة داخل مكانٍ كبير.

لوكاس: مَن هم الكُتَّاب الذين أثَّروا فيكِ ويؤثِّرون فيكِ؟

فيرَّانتي: غالبًا ما ينسب الكُتَّاب أنفسهم إلى أسلافٍ مرموقين في الأدب، لكنَّ أصداء هؤلاء في أعمالهم غير محسوسةٍ فعليًّا. من الأفضل ألَّا نذكرَ أسماءَ القامات إذًا، لأنَّها تدلُّ على مقدار عنجهيَّتنا ليس إلَّا. أُفضِّلُ أن أذكر المنهجيَّة، بما أنَّنا نتأثَّر بما يقوله المتخصِّصون عن الكتب العظمى بنسبةٍ أكبر من تأثُّرنا بقراءاتنا لهذه الكتب. يُستَحسَن إذًا أن ننغمس في قراءة النصوص، سواء أكانت عظيمةً أم عاديَّة. لنبحث عن الصفحات التي تساعدنا، الآن هنا، في الانصراف عن البداهة.

لوكاس: هل تقرأين ما يُكتَبُ عن رواياتكِ؟

فيرَّانتي: أجل، كلُّ ما ترسله إليَّ دار النشر. لكنِّي أتعمَّدُ قراءته في وقتٍ لاحق، عندما تبتعد رواياتي بما فيه الكفاية، وأقبل أن يتضمَّنَها كلامُ الآخرين، سواء أكان إيجابيًّا أو سلبيًّا.

لوكاس: وصلتِ إلى نهائيَّات جائزة «ستريغا»، أهمُّ جائزةٍ أدبيَّةٍ في إيطاليا. ما الذي يعنيه ذلك بالنسبة إليكِ؟

فيرَّانتي: لا شيء.

لوكاس: هلَّا حدَّثِتنا عن إيلينا فيرَّانتي عندما لا تكتب، الشخص الذي جعل رواياتكِ أمرًا ممكنًا؟

فيرَّانتي: هي شخصٌ ينشغل بمشاغل الحياة اليوميَّة، حاملًا في حقيبة يده كتابًا وكرَّاسةً على الدوام.

لوكاس: كتبتِ ذات مرَّة: «السؤال الذي تطرحه كلُّ حكايةٍ هو دائمًا السؤال التالي: أهذه هي الحكاية الملائمة للإمساك بما يرقد صامتًا في أعماقي، ذلك الشيء الحيُّ الذي إن اصطدتُهُ سيتمدَّدُ على الصفحات كلِّها ويمدُّها بالروح؟». هل تولد الحكاية من المواجهة مع العالم الخارجيّ؟

فيرَّانتي: لعلَّ تعبير «الحكاية الملائمة» مردُّهُ الكسل. ففي الواقع ليس في ذهني أيَّة حكايةٍ مُكتمِلةٍ لدرجة أن أُقيِّمَها إن كانت ملائمةً أم لا. بل على النقيض من ذلك، أحتاج إلى العمل عليها طويلًا، لأُدرك إلى أين تأخذني. المواجهة مع العالم، على حدِّ تعبيرك، تقع في هذه المرحلة، وهي اشتباكٌ فعليٌّ مع كلماته. عليَّ أن أعثر على منفذ، وأن أشعر بأنَّ الحياة اليوميَّة تسمح لي

بمنح الجمل معنى إضافيًّا. فإذا تعذَّرَ حدوث ذلك، تراجعتُ. تغصُّ أدراجي بمحاولاتٍ فاشلة.

*

ملحوظة: ظهر حوار الكاتبة إيزابيل لوكاس في 17 يوليو 2015، في الملحق الأدبيِّ «Ipsilon» من صحيفة «Púbblico» (البرتغال)، بعنوان «إيلينا فيرَّانتي؟ ثلاثة عشر حرفًا، لا أكثر ولا أقلّ».

9. أن نروي ما يُفْلِت من الحكاية
إجاباتٌ على أسئلة ياسمين تشونغار

تشونغار: في الرسالة التي بعثتِها إلى ناشركِ عام 1991، تُوضحين أسباب خياركِ البقاء «غائبةً» عن حياة رواياتك، بدءًا من اللحظة التي تصدر فيها. ومع هذا ثمَّة مقالاتٌ عديدةٌ تتناول أعمالكِ في هذه الأيَّام ـ من بينها بحثي حول «صديقتي المذهلة» الذي صدر مؤخَّرًا ـ وتتطرَّقُ حتمًا إلى «غيابكِ» هذا. يتغلَّبُ النقاشُ حول هويَّتكِ على التمعُّن بعملكِ أحيانًا. هل تشعرين بالانزعاج إزاء المزاعم المتعلِّقة بهويَّتكِ؟ هل ترين أنَّ قراركِ الغيابَ أعطى مفعولًا عكسيًّا فسبَّبَ «حضورًا» أشدَّ وطأة، وأنَّ موضوعة هويَّتكِ باتت مثار جدلٍ أهمَلَ أعمالكِ؟

فيرَّانتي: على مدى عشرين عامًا تقريبًا، حصلت رواياتي في إيطاليا والخارج على جمهورها، وحظيت بترحيبٍ نقديٍّ إيجابيٍّ بمعزلٍ عن غيابي، الذي لوحِظَ ببطءٍ وبدون تكالبٍ إعلاميٍّ

مُكثَّف. إلَّا أنَّ نجاح رواية «صديقتي المذهلة»، وانتشارها عالميًّا، هو ما أثار اهتمام الصحافة، لا سيَّما في إيطاليا. تتوجَّهُ وسائل الإعلام إلى جمهور الرباعيَّة في تركيزها على هويَّتي. باختصار: يكفي أن نلقي نظرةً على التاريخ النشريِّ لأعمالي لنُدركَ التالي: ليس غيابُ مَن ألَّفَها ما سبَّبَ نجاحها، إنَّما نجاحها هو الذي جعل التركيزَ ينصبُّ على موضوعة غياب المؤلِّف، وهذا لا يفاجئني بصراحة. إنَّما أتفاجأ باكتشاف أنَّ مَن انتبه إلى الكتب مُتأخِّرًا، وبسبب الاهتمام الإعلاميِّ في معظم الأحيان، هنا في إيطاليا على الأقلّ، يُبدي حيال الكتب ارتيابًا مُتحامِلًا، إن لم نقل ضغينة، كما لو أنَّه يعدُّ انسحابي من المشهد تصرُّفًا عدوانيًّا ومُدانًا.

تشونغار: ما الذي يخفيه هذا «الارتياب المتحامل» برأيكِ؟ وماذا تفعلين كي لا تتأثَّري به؟

فيرَّانتي: هو ارتيابٌ مردُّهُ ثرثرة الإعلام حول غياب المؤلِّفة. لا يسعني سوى مواصلة معركتي الصغيرة لأضع أعمالي في محور الاهتمام. أعتقد أنَّ أهمَّ ما لدى الكاتب يكمن في أقصى درجات اكتماله، أي حين يتَّحدُ مع النصّ.

تشونغار: قدَّمتِ نفسكِ امرأةً وأمًّا في حواراتكِ ومقالاتكِ. بل حتى في رواياتكِ نستشعر «صوتًا نسائيًّا» قويًّا، حتى إنَّني فكَّرتُ بأنَّه لا يمكن إلَّا لامرأةٍ وأمٍّ أن تُوصِّفَ بهذا القدر من الصدق مصاعبَ الأوضاع النسائيَّة والأمومة، علمًا أنَّني أعارض بهذه الطريقة قناعتي بأنَّ الكاتب البارع قادرٌ على التماهي مع أيِّ شخص: «مدام بوفاري، هي أنا!»، أليس كذلك؟ لو كنتِ

حضرتكِ رجلًا، هل كنتِ ستستطيعين توصيف النساء بهذا الأسلوب الصريح؟ هلَّا سمَّيتِ لنا أدباء ذكورًا ترين أنَّهم رسموا ملامح الشخصيَّة النسائيَّة على درجةٍ عاليةٍ من الأصالة، مثلما فعلتِ أنتِ؟ هل لهم وجود؟

فيرَّانتي: أتَّفقُ معكِ. الكاتب البارع ـ سواء أكان رجلًا أو امرأة ـ يُتقِنُ محاكاة الجنسَيْن بفاعليَّةٍ متساوية. إلَّا أنَّ الخطأ يقع بتحجيم فنِّ الحكاية، واعتباره محاكاةً صرفة، وتقنيَّاتٍ مهاريَّةً تتمظهر من خلالها تجربةُ الجنس الآخر. إنَّ الجوهرَ الحقيقيَّ في أيَّة حكايةٍ هو حقيقتُها الأدبيَّة، وهذه إمَّا تكون أو لا تكون. وفي حال عدم وجودها، لا يتسنَّى لأيَّة مهارةٍ فنِّيَّةٍ أن تمنحها لكِ. تسألينني عن كُتَّابٍ ذكورٍ يروون عن النساء بأصالة. لا يسعني تحديدهم، لكن منهم مَن يفعلها بمعقوليَّة، وهذه مختلفةٌ جدًّا عن الأصالة. مختلفةٌ لأنَّ المعقوليَّة تُبنى بهندسيَّةٍ عالية، فهي بذلك تُعرِّضُ حقيقةَ الكتابات النسائيَّة للظهور فاقدة الأصالة، وهذا أمرٌ سيِّئ، وهذا هو السبب الذي يُفسِّرُ أنَّ الأصالة الصرفة للكتابة النسائيَّة تُعدُّ دومًا غير كافية. أي لا يكفي أن أكون امرأةً وأكتب، بل يجب على كتابتي أن تتمتَّعَ بقدراتٍ أدبيَّةٍ ملائمة.

تشونغار: هلَّا تعمَّقتِ في تبيين الفرق بين المعقوليَّة والأصالة في الأدب؟ ما الحالات التي لا تكفي فيها «الأصالةُ الصرفة»؟ ولماذا؟

فيرَّانتي: الحصول على مؤثِّرات المُقارِبِ للحقيقة هي مسألة مهارةٍ فنِّيَّة. الأصالة في الأدب، خلافًا لذلك، تمحق الحيل والمؤثِّرات. الحقيقيُّ يهدم شبهَ الحقيقيّ، وهذا غالبًا ما يُشتِّتُ

أذهاننا، إذ نُفضِّلُ مؤثِّرات الحقيقة على أن تكتسحَ الأصالةُ الفضاءَ الرمزيّ.

تشونغار: مَن هنَّ الكاتبات اللواتي تجدين في أعمالهنَّ هذه القدرة الأدبيَّة الملائمة التي تتحدَّثين عنها في إجابتكِ؟

فيرَّانتي: جين أوستن. فيرجينا وولف. إلسا مورانته. كلاريس ليسبكتور. آليس مونرو. ويمكنني أن أسترسل، القائمة طويلةٌ والحال هذه، وتُظهِرُ في نهاية المطاف تشكيلةً مدهشةً من الكتابات النسائيَّة، من الكلاسيكيَّات حتى يومنا هذا. لكنَّنا نواجه صعوبةً في الإقرار بذلك. فعلى سبيل المثال، ما زالت النساء الكاتبات في موضع مقارنةٍ فيما بينهنَّ حصرًا. يمكنكِ أن تكوني أمهر من كاتباتٍ شهيرات، لكنَّكِ لن تكوني أمهر من كُتَّابٍ شهيرين. كما من النادر جدًّا أن يُصرِّحَ الكُتَّابُ العظماءُ بأنَّهم اتَّخذوا كاتباتٍ عظيماتٍ أنموذجًا.

تشونغار: في حوارِكِ الأخير مع مجلَّة «باريس ريفيو»، تقولين إنَّكِ تبذلين مجهودًا بشكلٍ واعٍ أثناء الكتابة لمقاومة «ترويض الحقيقة»، وتُعرِّفين هذا المفهوم بأنَّه «اتِّخاذ أساليب تعبيريَّةٍ مطروقة». ولكنَّ موضوع «صديقتي المذهلة»، من منظورٍ معيَّن، هو من أكثر المواضيع اعتياديَّة: حكاية حيّ، عائلة، صداقة، نشوء، نضج، إلخ، إضافةً إلى أنَّ أسلوبكِ بعيدٌ عن التجريبيَّة كلَّ البعد. فإذا أخذنا الأمر بعَيْن الاعتبار، كيف تتمكَّنين من تجنيب حكايتكِ «الوقوع في الكليشيه»؟ ما الذي يتَّخذُ في كتبكِ أساليب تعبيريَّةً غير مطروقة؟ ما الذي يجعل صوتكِ جديدًا إلى هذه الدرجة؟ ما الحقيقة العصيَّة الترويض في رواياتكِ؟

فيرَّانتي: لا أعرف النتائج التي حصلتُ عليها بصفتي روائيَّة، لكنِّي أعرف ما الذي أميل إليه عندما أكتب. ليس من الجوهريِّ عندي أن تكون الحكاية لم تُروَ من قبل. من السهل إرجاعُ الحكايات، التي نُقدِّمُها للقارئ باعتبارها جديدةً جدًّا، إلى جذرٍ ضاربٍ في القِدَم. لا يهمُّني حتى أن أحيي واقعةً مطروقةً بحقناتٍ من الأسلوب المنمَّق، كما لو أنَّ وظيفة الكتابة هي زخرفة الحكاية إلى ما لانهاية. بالمقابل، لا أميل إلى تفكيك الزمان والمكان، إذا كان هذا التفكيكُ إثباتَ مهارةٍ أكثر ممَّا هو ضرورةٌ سرديَّة. إنَّني أروي تجارب اعتياديَّة، تمزُّقاتٍ اعتياديَّة، ويتجسَّدُ أقصى تطلُّعاتي ـ أي ليس التطلُّع الوحيد ـ في إيجاد نبرةٍ للكتابة قادرةٍ على نزع طبقات الشاش التي تُضمِّدُ الجرح، طبقةً طبقة، والوصول إلى قصَّة الجرح الحقيقيَّة. فكلَّما بدا لي الجرحُ مُتستِّرًا بألف صورةٍ نمطيَّة، وخيالاتٍ صنعتْها الشخصيَّاتُ بنفسها لاتِّقاء الانكشاف ـ أي كلَّما بدت لي الحكايةُ مستعصية ـ ازداد إصراري. لا تهمُّني الكتابة الجميلة، بل تهمُّني الكتابة. ومن أجل هذا أستعين بكلِّ ما يعرضه عليَّ التقليدُ الأدبيّ، وأُطوِّعُهُ ليُناسِبَ غاياتي. ليس الجديدُ ما يهمّ، إنَّما الحقيقةُ التي نخفيها بأنفسنا، من باب الحذر أو الامتثاليَّة، ضمن أشكالٍ منسجمة، أو ـ لِمَ لا؟ ـ ضمن تمارين تجريبيَّة.

تشونغار: لنابولي دورٌ مركزيٌّ في الرباعيَّة بطبيعة الحال. وسواء تعلَّقَ الأمر بحيِّ إيلينا وليلا القديم، أو شاطئ إيسكيا، أو مناطق ثريَّةٍ في المدينة، فهنالك دومًا، في كلِّ صفحة، إحساسٌ قويٌّ ببيئة الحدث، وذلك رغم أنَّكِ تحصلين على هذا التأثير من

دون الحاجة إلى الإسهاب في التوصيفات، ومن دون التخييل لاستحضار صور المدينة. كيف تستطيعين إضفاء حيويَّةٍ ـ سينمائيَّةٍ أو تكاد ـ على الأماكن؟ لماذا يحدث أن أحسَبَ ـ وأنا القارئة التركيَّة ـ أنِّي أرى أماكنَ لم أرها مسبقًا، بل أن أشعرَ بأنَّها أماكني تقريبًا، كما لو أنَّني أنحدر من ذلك الحيِّ أنا أيضًا؟ ما الذي ينفخ الروحَ في هذه المدينة؟ ما الذي يجعلها تتنفَّسُ في صفحاتكِ؟

فيرَّانتي: هذا، إن حدث، فبفضل التصفية التي أستخدمها. حضور المدينة ليس معطى بحدِّ ذاته، وأعتقد أنَّه غير ممكن الحدوث ما لم يكن بوساطة ملصقاتٍ أو رسومات. إنَّما أبحث عن تأثيراتٍ تستشعرها أو تتصوَّرها لينو، وليلا من خلال حكاية لينو. هي طبقةٌ مزدوجةٌ لا تجعل من الحارة خلفيَّةً للأحداث، ولا كواليس بعيدة، بل عالمًا مُدرَكًا، عالمًا مُستَشعَرًا، عالمًا مُتصوَّرًا.

تشونغار: غالبًا ما أشدتِ في حواراتكِ بالأعمال الأدبيَّة النسائيَّة ونضالات النساء، للدور الذي أدَّينه في نضجكِ الشخصيّ. كثيرٌ من النقَّاد، من بينهم جيمس وود، يعتبرون كتابتكِ «كتابةً نسويَّةً» بالمعنى الذي اعتمدته هيلين سيكسوس، لوسي إريغاري، جوليا كريستيفا، وغيرهنّ. هل تسعين من خلال الكتابة إلى الإسهام في القضيَّة النسويَّة والنضال النسويّ؟ هل تعتقدين أنَّ لرواياتكِ وظيفةً أو مهمَّةً نسويَّة؟ هل هناك قابليَّةٌ لعدم الرضوخ للإيديولوجيَّات السياسيَّة والأعراف الاجتماعيَّة عندما نكتب عن اللامساواة، والمعاناة الناجمة عن بنية المجتمع التقليديَّة والبطريركيَّة؟

فيرَّانتي: إنَّ الانغماس في الثقافات النسويَّة يُشكِّلُ جزءًا لا غنى عنه من تجربتي، من طريقتي في العيش. لكنَّ السرد في نظري لا يعني أن أجعل حكايتي جزءًا من حربٍ سياسيَّة ـ ثقافيَّة، حتى لو كانت عادلة. أخشى استقامة النشاط النضاليّ، ففي الأدب له تأثيرٌ سيِّئ. إنَّني أروي عن نقاط الاختلال، فكلَّما اعوجَّ شوطٌ من تجربتي داخل النموذج الذي يرشدني في الحياة اليوميَّة، بدا لي من الإنصاف والإلحاح أن أروي عنه.

تشونغار: الإيقاع بالنسبة إليكِ، نبرة كلِّ جملة، مهمٌّ بقدر الحكاية، إن لم يَفُقْها أهمِّيَّة. ما السبب؟ هل يحدث لكِ أن يستنزفكِ البحث عن النبرة الأنسب، الأسلوب الأنسب لحكايتكِ؟ متى تتحقَّقين من أنَّكِ حظيتِ بهما؟ وأيُّ الكُتَّاب بدا لكِ أنَّه صاحب أحسن إيقاعٍ ونبرة؟

فيرَّانتي: البحث عن النبرة الأنسب، برأيي، هو خُلاصة كلِّ تجريبيَّةٍ ممكنة، وأعتقد أنَّه الدافعُ الخفيُّ لكلِّ كتابةٍ أدبيَّةٍ منذ القِدَم، لكنَّه في القرن المنصرم بات هاجسًا مقلقًا. ما العبارة السحريَّة التي تُقرِّبُني من الشيء، من حقيقته؟ كيف عليَّ أن أتصرَّفَ لأفكَّ رموز الحياة، وأُحوِّلَ ما لا يُقرَأ إلى مادَّةٍ تُقرَأ؟ ما الاستراتيجيَّات التي عليَّ اتِّباعُها لا لإيجاد المسافة المناسبة، بل لتقليصها قدر الإمكان؟ «البحث عن النبرة» هي العبارة التي أستخدمها لتلخيص الجدل الطويل عن الكتابة في القرن العشرين، بين قابليَّة فكِّ رموز الآخر وعدم قابليَّته. في رواية «صديقتي المذهلة»، تنجم الخُلاصة عن اصطدام البقاء عند الهوامش بالخروج عن الهوامش.

تشونغار: صداقة إيلينا وليلا منقولةٌ بحذافيرها، وتبدو للقارئ واقعيَّةً بصورةٍ غير عاديَّة. كما أنَّ الصراع بين المرأتَيْن يتبدَّى صراعًا داخليًّا لدى كلِّ شخص. ونجد في التباينات بين الصديقتَيْن دوافعَ مختلفةً نحملها في وجداننا.

«أنتِ صديقتي المذهلة»: هذه العبارة التي استقرَّ عليها عنوان الجزء الأوَّل والسلسلة برمَّتها، تأتي على لسان ليلا. تقولها لإيلينا لتُشجِّعَها على متابعة الدراسة. ومع هذا فإنَّ «الأنا» في الكتاب راجعٌ لإيلينا، وإنَّنا عبْر سرد إيلينا نشاهد كيف أنَّ ليلا هي «صديقتي (صديقتها) المذهلة».

لماذا جعلتِ الأجزاءَ الأربعةَ تتمحور حول الصداقة بين هاتين الشخصيَّتَيْن الفاعلتَيْن والمختلفتَيْن إلى حدٍّ كبير؟ وما وظيفة التباينات المستمرَّة بين الاثنتَيْن؟

فيرَّانتي: كنتُ أريد أن أروي عن صداقةٍ تدوم العمر بأكمله، وأن أرويها بكافَّة تعقيداتها. لكنِّي أردتُ أيضًا، مثلما أفعل في العادة، أن أرويها بحيث إنَّ الراوية تسكت بوضوحٍ عن جزءٍ من الحكاية، كما لو أنَّها تعجز عن التعمُّق فيه حتى النهاية، أو كما لو أنَّ صفحاتها هي النسخة القبيحة لحكايةٍ لن تغدو جميلةً أبدًا، لأنَّ الشخصيَّة الأخرى، التي لا تروي إنَّما يُروَى عنها، هي التي تختزن قوَّةً تُمكِّنُها من إتمام الحكاية. عندما أكتب أضع نُصبَ عينيَّ غايتَيْن: أن أروي كلَّ ما أعرفه، وأن أسمح في الوقت نفسه لما لا أعرفه، وما لا أفهمه، أن يدخل في الحكاية. وقد عملتُ إلى حدِّ الهوس لإدراك هذه الغاية الثانية في «صديقتي المذهلة». أعتقد أنَّ قوَّة الحكاية، إن وُجِدَت، تكمن في ما تحتويه الصفحة،

لا رغمًا عمَّن يكتبها، بل رغمًا عن المادَّة المكتوبة.

تشونغار: شهيرٌ هو تساؤل إيتالو كالفينو: «أيُّ جزءٍ من «الذات» التي تمنح شكلًا للشخصيَّات هي في الحقيقة «ذاتٌ» تمنحها الشخصيَّاتُ شكلًا؟». أيُّ جزءٍ من إيلينا فيرَّانتي شكَّلَتْهُ ليلا وإيلينا؟

فيرَّانتي: الكلُّ برمَّته. عندما تكتبين فأنتِ لستِ إلَّا ما تكتبينه. العشُّ هناك، ويحتوي عليك، ويشتبك بك. أمَّا ما تبقَّى، ما تكونين عليه خارج الكتابة، فهو مجرَّدُ مزرابٍ خفيّ.

تشونغار: تتكرَّرُ بعض المواضيع في رواياتكِ، كالعناصر المشتركة للشخصيَّات والأماكن، ما أقنع الكثيرين بأنَّ لأعمالكِ سمة السيرة الذاتيَّة. إلى أيِّ حدٍّ يصحُّ هذا القول؟

فيرَّانتي: أستخدم تجربتي كثيرًا، ولكن في حالةٍ واحدة: عندما أتمكَّنُ من إدراجها في حبكةٍ لا تُبدِّدُ حقيقتها.

تشونغار: أكَّدَ الكاتبُ النرويجيُّ كارل أوفه كناوسغارد، الذي حاز عمله المكوَّن من ستَّة أجزاء، «كفاحي»، نجاحًا كبيرًا، وقُورِنَ برباعيَّة «صديقتي المذهلة»، أكَّدَ في كتابه الثاني أنَّه قرَّرَ تأليف رواية سيرةٍ ذاتيَّةٍ في فترة أزمة، عندما أدرك أنَّ «نواة الأدب بأكمله، سواء أكان حقيقةً أو زيفًا، تتمثَّلُ في المعقوليَّة، التي تحتفظ بمسافةٍ راسخةٍ عن الواقع». هل المسافة بين المعقوليَّة السرديَّة والواقع تزعجكِ عندما تقرأين أعمالًا أدبيَّة؟ وكيف تجتازين هذه المسافة عندما تكتبين؟

فيرَّانتي: أتعرَّضُ لهذا حصرًا حين تكون غايةُ مَن يكتب بلوغ

المعقوليَّة الصرفة. المعقول هو الحقيقة التي عثرت على ترميزٍ مطمئنٍ منذ زمن. أمَّا مَن يكتب، خلافًا لذلك، يتولَّى مهمَّة أن يروي ما يفلت من الحكاية، ما يفلت من النظام السرديّ. علينا الابتعاد قدر الإمكان عن المعقوليَّة، وتقليص المسافة التي تفصلنا عن النواة الحقيقيَّة لتجربتنا.

تشونغار: رشَّحكِ روبرتو سافيانو وآخرون على العلن لنيل جائزة «ستريغا»، وها أنتِ في القائمة القصيرة. ويقول ناشركِ ساندرو فيرِّي إنَّكِ ستُسَرِّين في حال فزتِ، لكنَّه يضيف أنَّ هذه الجائزة تُشكِّلُ جزءًا من منظومةٍ قرَّرتِ ألَّا تكوني جزءًا منها. كيف ترين أنَّ الاعتراف ـ أو غيابه ـ من جانب المنظومة (لجنة تحكيم الجائزة، النقَّاد، المنظِّرون الأدبيُّون، الأكاديميُّون) يؤثِّرُ في الكلمة المكتوبة؟ هل يعيق الاعترافُ أو التجاهلُ الحرِّيَّةَ الجوهريَّةَ للكتابة؟

فيرَّانتي: تنتمي رواياتي إلى مَن يقرأها. أُكِنَّ احترامًا كبيرًا للقارئ أيًّا كان، ولا يُغيِّرُ من الأمر شيئًا إذا كانوا أعضاء في لجنة تحكيم، أو أكاديميِّين، أو صحفيِّين، أو مُقدِّمي برامج إذاعيَّة أو تلفزيونيَّة. للكتاب المنشور طريقٌ يشقُّها، ما يهمُّني هو أن يفعل ذلك من دوني، أو بالأحرى من دون جزئي الذي ظلَّ خارج الصفحات بقرارٍ حاسم.

تشونغار: الحياة الباطنيَّة لشخصيَّاتكِ شفيفةٌ للغاية، لا سيَّما فيما يتعلَّقُ بالشخصيَّات النسائيَّة. ما العلاقة بين ***الفرانتوماليا*** ـ إذا استخدمنا الكلمة التي استعملتها أمُّكِ ـ والباطنيَّة؟ وكيف تُفسِّرُ الأولى الثانية؟

فيرَّانتي: إنَّ *الفرانتوماليا* هي ذلك الجزء منَّا الذي يفلت من التحويل إلى كلمات، أو إلى أيِّ أشكالٍ أخرى. وهي في حالات الأزمة لا تُحوَّلُ إلَّا إلى ذاتها، وتزعزع النظام الذي ظنَّنا أنَّنا أُدرِجْنا واستقرَّينا فيه. أمَّا الباطنيَّة، أيًّا كانت، فهي في الحقيقة صُهارةٌ تنتفض على تمالك الذات، وينبغي لنا أن نحاول الكتابة عن هذه الصُهارة تحديدًا، إذا أردنا أن تزخر الصفحة بالعنفوان.

تشونغار: هل تمُرِّين بنوبة *فرانتوماليا* أثناء الكتابة، أم إنَّ الكتابة لديكِ عمليَّةٌ مُنضَبطة، ومُخطَّطة، ومحسوبةٌ إلى أقصى الدرجات؟ وهل تتغيَّرُ الحالة من كتابٍ إلى آخر؟

فيرَّانتي: للبدء بالكتابة أحتاج إلى نظام، يجب أن أشعر بأنِّي في مأمن. لكنَّ الكتاب لا يصبح في نظري جديرًا بعناء كتابته إلَّا إذا سقط النظامُ الذي أوعز لي البدء فيه، وانسابت الكتابةُ لتضعني أنا نفسي في خطر.

تشونغار: ما الذي سيحدث الآن؟ هل تعملين على روايةٍ جديدةٍ حاليًّا؟ ما الذي سيتبع «صديقتي المذهلة»؟

فيرَّانتي: أكتب، لكنَّني سأستغرق وقتًا طويلًا لأقتنعَ بنشر شيءٍ جديد.

ملحوظة: صدر حوار الصحفيَّة التركيَّة ياسمين تشونغار في 20 يوليو 2015، في الصحيفة الإلكترونيَّة «T24»، في الفصل الثقافيِّ «K24»، بعنوان «مهمَّة الكاتب أن يروي ما يُفْلِت من الحكاية».

10. حقيقة نابولي
إجاباتٌ على أسئلة آرني ماتياسون

ماتياسون: ما الذي دفعكِ للكتابة؟ أكان رغبةً في تقليد كاتبٍ مُفضَّل، أو كُتَّابٍ مُفضَّلين، أم كنتِ تُلبِّين حاجتكِ إلى التعبير؟

فيرَّانتي: أكتب رغبةً في السرد. تتغذَّى الكتابةُ بطبيعة الحال على متعة القراءة، والرغبة في استيعاب كيفيَّة تحصيل تلك المتعة. كلُّ ما استطعتُ تعلُّمه إنَّما تعلَّمتُهُ بقراءة كتبٍ وإعادة قراءتها. لا أعلم كم مرَّةً قرأتُ «البؤساء»، من دون أن أعرف أيَّ شيءٍ عن فيكتور هيجو إطلاقًا.

ماتياسون: صدرت روايتكِ الأولى «الحبُّ المقلق» عام 1992. هل كانت تلك اللحظة بالنسبة إليكِ بداية مسيرتكِ كروائيَّة، أم كان مُرادكِ ينحصر في نشر تلك الحكاية؟

فيرَّانتي: لم أُفكِّر يومًا في أن أصبح روائيَّة. كنتُ أكتب،

هذا صحيح، لكن كنتُ أعمل في مجالٍ مختلف. لم أرَ نشر تلك الرواية الأولى بمثابة بداية. تابعتُ الكتابة، لكنِّي لم أنشر روايةً جديدةً إلَّا بعد عشرة أعوام من نشر الأولى. الحقيقة هي أنَّني لم أكن يومًا واثقةً من أنِّي كتبتُ شيئًا يستحقُّ عناء نشره.

ماتياسون: يجد الصحفيُّ صعوبةً كبيرةً في الكتابة عن عمل في غياب مؤلِّفه، ومن دون حتى أن يكون لديه صورةٌ له، أو سيرةٌ يعتمد عليها. لستُ أشتكي، فليكن واضحًا، إنَّما أعتقد أنَّ في الحديث عن رواياتكِ غالبًا ما يحتلُّ غيابكِ جزءًا كبيرًا من النقاش، ويتراجع الاهتمامُ بالحكاية بحدِّ ذاتها إلى المركز الثاني. وقد صرَّحتِ بأنَّكِ تُفضِّلين أن تتحدَّثَ الكتبُ عن نفسها. هل تعتقدين أنَّنا نُلحُّ أكثر ممَّا ينبغي حول هويَّتكِ المجهولة؟

فيرَّانتي: ليس الغياب ما ولَّدَ اهتمامًا برواياتي، بل الاهتمام برواياتي هو الذي ولَّدَ فضولًا إعلاميًّا حول غيابي. ما أخشاه هو أن تُسبِّبَ خياراتي مشكلةً للصحفيِّين ـ وهذا عملهم في نهاية المطاف ـ أكبر ممَّا تُسبِّبُه للجمهور. فالقرَّاء، برأيي، يهمُّهم الكتاب والطاقة المنبعثة منه. إن لم يكن ثمَّة صورةٌ على الغلاف، فلا بأس. وإن كانت الكاتبة لا تظهر على شاشة التلفاز، فلا بأس. القارئ، في الواقع، يجد صورتي الحقيقيَّة ككاتبةٍ داخل كتابتي. إن كان الكتاب غير ناجح، فما الذي يُرغِمُه على الانشغال بكاتبته؟ وإن كان الكتاب ناجحًا، أفلا تخرج الكاتبة من الكتابة، مثلما يخرج المارد من مصباح علاء الدين؟ إنْ كنَّا نحبُّ القراءة حقًّا، فالكتاب هو كلُّ شيء، وله أولويَّةٌ على كلِّ شيء. ماذا أكون خارج رواياتي؟ امرأةً لا تختلف عن الأخريات. دعوا

الكُتَّابَ وشأنهم إذًا. أَحِبُّوا ما يكتبون إن كانت كتابتهم تستحقُّ ذلك. هذا هو المغزى من جدلي المحدود.

ماتياسون: صرَّحتِ مؤخَّرًا بأنَّ نابولي الموصوفة في رواياتكِ مكانٌ من صنع الخيال. هل تقصدين أنَّ مدينة شبابكِ تغيَّرَت مع الزمن، أم إنَّها تتعدَّلُ باستمرارٍ بسبب ما يشبه إعادة صياغة الماضي؟

فيرَّانتي: نابولي التي أروي عنها هي جزءٌ منِّي، أعرفها جيِّدًا. أعرف أسماء شوارعها، ألوان أبنيتها، محلَّاتها، لهجتها المحكيَّة. لكنَّ أيَّ جزءٍ من الواقع، إذا اندرج في حكاية، يُحتِّمُ عليه أن يواجه الحقيقة الأدبيَّة، وهي حقيقةٌ مختلفةٌ عن تلك التي تظهر في خرائط غوغل.

ماتياسون: اتَّسعَ النقاشُ في السنوات الأخيرة حول دور النساء في الفنون: كيف يتعرَّضن للإقصاء غالبًا، وكيف يجب عليهنَّ رفع صوتهنَّ لإثبات حضورهنّ... المغنِّية بيورك، على سبيل المثال، صرَّحَت منذ مدَّة: «ما يقوله الرجل مرَّة، ينبغي للمرأة أن تقوله خمس مرَّات». ويبدو لي أنَّ هذا يحدث بنسبةٍ أعلى في عالم الأدب، حيث تُنشَرُ كتبُ الرجال بسهولةٍ أكبر، وتلقى كتاباتهم اهتمامًا أوسع في النقد والتكريم، علمًا بأنَّ النساء يقرأن أكثر من الرجال بكثير. ألم تتأثَّري بهذا كلِّهِ بطريقةٍ أو بأخرى عندما بدأتِ الكتابة؟

سؤالٌ آخر: يدَّعي كثيرٌ من الباحثين أنَّ الرجال يقرأون كتبًا ألَّفَها رجال، في حين أنَّ النساء لا يلقين بالًا إذا كان العمل

مُمضى بقلم كاتبٍ أو كاتبة. كما أنَّ فكرة أن تؤدِّي البطولةَ شخصيَّةٌ نسائيَّةٌ هي أكثر ما يؤرِّقُ القرَّاءَ الذكور. رواية «صديقتي المذهلة» تمنح الأدوار المركزيَّة للنساء، فهل كان هذا القرار خيارًا منكِ، أم إنَّه مُتضمَّنٌ في بذرة العمل الأصليَّة؟

فيرَّانتي: لا أعرف ماذا أقول. كنتُ أريد أن أروي عن صداقةٍ بين امرأتَيْن، فمن الحتميِّ أن تكون المرأتان في محور الحكاية. أمَّا فيما يتعلَّقُ بواقع أنَّ الجمهور بات معظمه من النساء، فهذا صحيح، صحيحٌ جدًّا، إلَّا أنَّه لم يُحسِّن ظروف المرأة التي تكتب. فعلى الرَّغم من وجود تقليدٍ أدبيٍّ نسائيٍّ راسخٍ ومتينٍ وذي جودةٍ عالية، فإنَّ الكتب التي تؤلِّفُها النساء تجدُ صعوبةً في فرض نفسها. أو فلنقل بالأحرى: لا تحظى هذه الكتب باهتمام النقد لاستحقاقها، إلَّا إذا قُرِأتْ على أنَّها كتب نساء، ومكتوبةٌ من أجل النساء، لذا فالنصُّ بحدِّ ذاته لا يُقارَنُ بالتقليد الأدبيِّ الرجَّاليِّ الهائل والعريق. الأدب العظيم، في نظر الكثيرين ـ وفي نظر النساء أنفسهنَّ أحيانًا ـ يبقى، في الشعور الجمعيّ، ذلك الأدب الذي صنعه الرجال. وإذا استثنينا قلَّةً من الرجال المرهفين، فالذكور لا يقرأون كتبًا ألَّفَتها نساء، كما لو أنَّ هذه القراءات ستُضعِفُ قواهم الرجوليَّة. غير أنَّ هذا النقاش يشمل الإنتاجَ النسائيَّ في كافَّة المجالات. يعامل الرجالُ المثقَّفون والمنفتحون الفكرَ النسويَّ بسخريةٍ مُهذَّبة، ويرونه منتجًا ثانويًّا لا يصلح إلَّا للنساء لتمضية الوقت.

ماتياسون: تمتدُّ سلسلة «صديقتي المذهلة» على أربع روايات. هل كانت الكتب الأربعة في ذهنكِ منذ البدء، أم إنَّ

الحكاية اختمرت شيئًا فشيئًا؟

فيرَّانتي: ظننتُ طويلًا أنَّني سأستطيع احتواء الحكاية كلِّها في كتابٍ واحد. فعادة، عندما أبدأ السرد، لا أعرف عدد الصفحات التي سأحتاج إليها. أعمل ولا يقلقني أن تنهال المسوَّدة الأولى دفعةً واحدة، بل إنَّ هذا يُسعِدُني، ما يعني أنَّ الحكاية تتقدَّمُ بسلاسة، وهذا هو المهمّ. ثم أُفكِّرُ بأنَّني سأضع النصف المتبقِّي لاحقًا، فلا مشكلة. إنَّني معتادةٌ على هذا، وأفعله بكلِّ سرور؛ عندما تتَّخذُ الحكايةُ الشكلَ الصحيح، ولا يبقى سوى العمل بالمشرط والفأس. ولكن في حالة «صديقتي المذهلة»، لم يكن مسح الزوائد والركاكة ذا نفعٍ كبير، فقد اضطررتُ في لحظةٍ معيَّنة، وبكلِّ أسف، إلى التراجع عن مشروع الكتاب الواحد، وقبول فكرة أنَّ الحكاية، على الرَّغم من اكتنازها، ستصدر في أربعة أجزاء سميكة.

ماتياسون: وُصِفْتِ بأنَّكِ أهمُّ كاتبةٍ إيطاليَّةٍ في جيلكِ. بأيِّ شكلٍ يؤثِّرُ هذا في كتابتكِ؟

فيرَّانتي: في لعبة الصفحات الثقافيَّة عمومًا، سرعان ما يُجابَهُ الإطراءُ بانتقادٍ لاذع، والعكس بالعكس. لقد وفَّرتُ على نفسي منذ عشرين عامًا القلقَ على النجاح، والخشيةَ من الفشل. أكتب كما أريد، وعندما أرغب. ولا أنشر إلَّا عندما يبدو لي أنَّ الكتاب قادرٌ على شقِّ طريقه بنفسه، وإلَّا تركتُهُ في الدُّرج.

ماتياسون: مَن هم الكُتَّاب الإيطاليُّون الذين تقرأين لهم؟ مَن هم الذين تنصحيننا بقراءتهم؟

فيرَّانتي: سأُعدِّدُ أسماء نساءٍ عمدًا، تختلف بعضهنَّ عن بعض من حيث التأهيل الثقافيّ، والاهتمامات، واختيار المواضيع والتعابير: سيمونا ڤنتشي، ميكيلا مورجا، سيلڤيا أڤالُّونه، ڤاليريا بارِّيلَّا، ڤيولا دي غرادو. يمكنني أن أسترسل، لكنَّ تدبيج القوائم لا يُفِيد كثيرًا. يجب أن نقرأ الكتب.

ملحوظة: صدر حوار آرني ماتياسون في 16 أغسطس 2015، في صحيفة «Morgunblõidõ» (آيسلندا)، بعنوان «الكتابة بشغف».

11. الساعة
إجاباتٌ على أسئلة المجلَّة الفنِّيَّة «فرييز»

فرييز: ما اللوحات التي ترافقكِ في المكان الذي تعملين فيه؟

فيرَّانتي: نسخةٌ عن لوحة لماتيس (نافذةٌ مفتوحة، امرأةٌ جالسةٌ إلى الطاولة تقرأ صحبة طفل). لوحةٌ من رسم رسَّامة القصص المصوَّرة مارا تشيرِّي. حصاةٌ مُكوَّرةٌ ذات أبعادٍ صغيرة، تُجسِّدُ بومةً على نحوٍ مُتقَن. مروحةٌ يدويَّةٌ مرسومةٌ على طراز مطلع القرن التاسع عشر في محفظةٍ عتيقة. وفلِّينةٌ معدنيَّةٌ من اللون الأحمر الشاحب، كنتُ قد وجدتُها في الطريق وأنا في الثانية عشرة من عمري، واستطعتُ أن أحافظ عليها طيلة عمري.

فرييز: ما العملُ الفنِّيُّ الأوَّلُ الذي اكتسب قيمةً حقيقيَّةً عندكِ؟

فيرَّانتي: في بداية المراهقة، ذُهِلتُ بلوحة «أعمال الرحمة السبعة» لكارافاجُّو، وابتدأ تقديسي لهذا الرسَّام منذئذ، وما زال حتى اليوم. لكنِّي، بمزج الدعابة بالجدّ، أعتبر أنَّ أوَّلَ عملٍ فنِّيٍّ اكتسب قيمةً حقيقيَّةً عندي هو الساعة التي صنعتْها لي صديقتي، إذ عضَّت معصمي في طفولتنا. كان الأمر بمثابة لعبة. خلَّفَت أسنانُها على جلدي دائرة، كنتُ أتظاهر بأنَّني أرى فيها الساعة، إلى أن يتلاشى أثر الدائرة. أو لم أتظاهر بالأحرى: كانت تبدو لي ساعةً في غاية الجمال حقًّا.

فريبز: لو قُدِّرَ لكِ أن تختاري عملًا فنِّيًا واحدًا، فماذا ستختارين؟

فيرَّانتي: لا أدري. من الصعب أن أُقدِّمَ إجابةً واحدةً حاسمةً وحقيقيَّة. فلنقل إنَّني سأختار مجموعةً تضمُّ كلَّ اللوحات التي استطعتُ رؤيتها عن بشارة الملاك لمريم العذراء. أي أنَّني سأختار موضوعًا واحدًا، لا عملًا واحدًا. لديَّ اهتمامٌ كبيرٌ يرافقني منذ صباي حول كيف تخيَّلَ الفنَّانون اللحظةَ التي اضطرَّت فيها مريم إلى وضعِ الكتاب الذي كانت تقرأه جانبًا. وعندما تُعيد فتح الكتاب، سيتولَّى الابن إخبارها بكيفيَّة قراءته.

فريبز: أيُّ عنوانٍ تُفضِّلين في الأعمال الفنِّيَّة؟

فيرَّانتي: «بلا عنوان». يطيب لي أن أعنون كتابًا بهذه الطريقة، ولا أعلم إن سبقني أحدٌ إلى ذلك. أحبُّ كثيرًا عنوان «الفنَّان حاضر»، وأُقدِّرُ الانقلاب الذي فرضته مارتينا أبراموفيتش على هذه العبارة. الفنَّانُ حاضر، ولكن بصفته جسدًا وعملًا فنِّيًا في آنٍ واحد.

فرييز: ما الموادُّ التي تودِّين أن تتعلَّمينها؟

فيرَّانتي: الرياضيَّات، الفيزياء، الفلك. أودُّ تعلُّمَها لتحديد المدى الذي وصلنا إليه في علاقتنا بالكون، ولتوضيح أفكارنا قبل أن ينقرضَ الجنسُ البشريّ.

فرييز: ما الذي تودِّين تغييره؟

فيرَّانتي: كمِّيَّة الوقت الذي كرَّستُهُ للكتابة. كان يلزمني وقتًا أكبر.

فرييز: ما الذي ينبغي أن يبقى على حاله؟

فيرَّانتي: الرغبة في السرد.

فرييز: ماذا كنتِ ستعملين لو أنَّكِ لم تتفرَّغي لما تعملين عليه فعلًا؟

فيرَّانتي: خيَّاطة.

فرييز: إلى أيِّ موسيقى تستمعين؟

فيرَّانتي: أعرف عددًا هائلًا من الأغاني، لكنِّي لم أحظَ بتربيةٍ موسيقيَّةٍ جادَّة. في بعض الأحيان، تدفعني الكتب للاستماع إلى الموسيقى العظيمة. فعلى سبيل المثال، بفضل قراءة «سوناتا كرويتزر» لتولستوي، استمعتُ تقريبًا إلى كلِّ مؤلَّفات بتهوفن. وبالطريقة نفسها، بعد أن قرأتُ مؤخَّرًا الرسائل المتبادلة بين أرنولد شوينبرغ وتوماس مان حول رواية الأخير «الدكتور فاوستوس»، رحتُ أستمع بشكلٍ جنونيٍّ إلى كلِّ ما استطعتُ الوصول إليه من موسيقى شوينبرغ. إلَّا أنَّ هذا مجهودٌ طوعيّ. أنا غير مؤهَّلةٍ في مجال الموسيقى.

فرييز: ما الذي تقرأينه حاليًّا؟

فيرَّانتي: أقرأ «فتنة... الحرب الأهليَّة كنموذج سياسيّ»، لجورجو أغامبين. يجمع الكتابُ محاضرتَيْن ألقاهما الفيلسوفُ الإيطاليُّ في جامعة برينستون عام 2001. يتناول أغامبين في المحاضرة الثانية التصويرةَ الشهيرةَ على غلاف الطبعة الأولى من كتاب «اللفياثان»، لتوماس هوبز. لطالما أبهرني مَن يَفيدُ من الصور ليُقدِّمَ نتاجًا تاريخيًّا، وفلسفيًّا، وأدبيًّا. وقد أنهيتُ منذ مدَّةٍ قصيرةٍ قراءة كتاب «اللوحة الثلاثيَّة... ثلاث دراساتٍ عن فرانسيس بيكون»، لجوناثان ليتل.

فرييز: ما الذي ينال إعجابكِ؟

فيرَّانتي: أنتمي إلى جماعة الذين ينجذبون إلى كلِّ ما هو مُحدَّدٌ بإطار، ذلك أنَّه يساعدني أيضًا على تخيُّل ما الذي بقي خارج الإطار.

ملحوظة: صدر الحوار في 20 أغسطس 2015، على صفحات المجلَّة الفنيَّة «Frieze» (بريطانيا)، بعنوان: «استبيان: إيلينا فيرَّانتي».

12. البستان الصغير والعالم
إجاباتٌ على أسئلة روت يوس

يوس: ما سرُّ افتتاحيَّات رواياتكِ؟ انقطعت أنفاسي عندما قرأتُ إحداها للمرَّة الأولى. أهي عنصرٌ مميَّزٌ في كتابتك، تولينه اهتمامًا خاصًّا؟ أم إنَّ تلك الجمل الأولى تُكتَبُ من تلقاء ذاتها؟

فيرَّانتي: أحتاج في العموم إلى بدايةٍ تمنحني انطباعًا بأنِّي على الدرب الصحيح. ونادرًا ما أستوحيها على الفور. قد يحدث ذلك، لكنِّي في معظم الأحيان أعمل عليها مرارًا. وقد يحدث أيضًا أن أظنّ، بعد عدَّة محاولات، أنِّي وجدتُ البداية التي ستنفعني فأمضي قُدُمًا. ثم أنتبه لاحقًا إلى أنَّها أخرجتني عن الطريق، وأنِّي أعاني. الطاقة التي من خلالها تنساب الحكايةُ هي التي تُحدِّدُ ما إذا كانت البدايةُ مُوفَّقةً أم لا.

يوس: حدَّثَتني الكاتبة الإيرلنديَّة آن إنرايت ذات مرَّةٍ أنَّ للصفحة الأولى أهمِّيَّةً قصوى. «اقرأي جميع الأعمال الكلاسيكيَّة

ـ قالت لي ـ ستجدين كلَّ شيءٍ مكنونًا في بداياتها». هل تتَّفقين مع هذا الرأي؟ هل ترين أنَّ الجملة الأولى ذات أهمِّيَّةٍ صاعقة؟

فيرَّانتي: لستُ متأكِّدةً ممَّا إذا كان كلُّ شيءٍ مكنونًا في بداية العمل. لا شكَّ بأنَّني أبحث عن الكلمات الأولى كما لو أنَّها العبارة السحريَّة التي ستفتح البابَ الحقيقيَّ الوحيدَ نحو الحكاية. وغالبًا ما تظهر الجمل الأولى بعد قطع مسافةٍ طويلةٍ من الكتابة. حينئذٍ ينبغي امتلاك الشجاعة الكافية للاستغناء عن كلِّ ما كتبناه عدا تلك الكلمات القليلة، والبدء مجدَّدًا من تلك النقطة. وإلَّا تبدَّى للقرَّاء أنَّ حقيقةَ الحكاية وقوَّتَها تظهران بعد مرور وقتٍ طويل.

يوس: هل تشاركيننا انطباعنا التالي: إنَّ رواياتكِ الأولى كانت ضروريَّةً لكي تستطيعي تطوير ذلك المنظور الأشمل، وتلك السرديَّة التحليليَّة الأعمق، اللذين ظهرا في رباعيَّة «صديقتي المذهلة»؟ هل لنا أن نقول إنَّ كلًّا من «أيَّام الهجران» و«الابنة الغامضة» كان تأليفهما شرطًا مُلزِمًا للتمكُّن من كتابة روايةٍ أقلَّ مباشَرَةً وأكثر ملحميَّة، بإيقاعٍ أبطأ في وقتٍ لاحق؟

فيرَّانتي: لقد كتبتُ على مدى السنوات أكثر ممَّا نشرت، لذا ليس من السهل عليَّ أن أُجيب على هذا السؤال. ينبغي أوَّلًا أن أعتبر كلَّ ما تركتُهُ في الدُّرج جزءًا من طوقٍ يؤدِّي حتمًا إلى كتب «صديقتي المذهلة» الأربعة، خاتمًا إثر خاتم. في الحقيقة، كانت الرباعيَّة مفاجأةً حتى بالنسبة إليّ. لم أكن أظنُّ أنَّني قادرةٌ على إنجاز حكايةٍ بهذا الطول، وهذا النطاق الواسع. وبخصوص ما تبقَّى، لا أظنُّني ابتعدتُ كثيرًا عن نبرتي ومقاصدي في الروايات السابقة.

يوس: هل من الممكن أن تؤوِّلَ شخصيَّتا إيلينا وليلا على أنَّهما شخصيَّةٌ واحدة؟ جانبان لشخصٍ واحد؟ ألا يتكوَّنُ الكاتبُ نفسه من نصفَيْن؟

فيرَّانتي: لو أنَّنا نتكوَّن من نصفَيْن فقط، لكانت الحياة الفرديَّة أبسط. لكنَّ «الأنا» حشدٌ غفير، تتحرَّك فيه كمِّيَّةٌ كبيرةٌ من أجزاءٍ مُتفرِّقةٍ ومتنافرة، لا سيَّما «الأنا» النسائيَّة، بتاريخها المديد المليء بالقهر والاضطهاد، التي تميل بالتمرُّد إلى التفتُّت والتكوُّن من جديد، ومن ثَم التفتُّت بطريقةٍ غير متوقَّعةٍ على الدوام. تتغذَّى الحكايات على هذا التفتُّت، «*الفرانتوماليا*»، الكامن تحت مظهرٍ موحَّد، مُشكِّلًا ما يُشبه الفوضى الأوَّليَّة، والعتمة التي ينبغي إضاءتها. تنحدر الحكايات والشخصيَّات من هناك. عندما كنتُ أقرأ دوستويفسكي، في صباي، كنتُ أظنُّ أنَّ كلَّ الشخصيَّات، أنقاها وأرذلها، هي في الحقيقة أصوات الكاتب السرِّيَّة، رقائق خفيَّةٌ ومصنوعةٌ بحنكة. كنتُ أظنُّ أنَّ كلَّ شيءٍ انسكب، بلا تصفية، وبجرأةٍ شديدة، في قلب أعماله.

يوس: ما رأيكِ بالعلاقة بين الخصوصيِّ والكونيّ؟ ألا تفاجئكِ فكرةُ أنَّ بيئة حكاياتكِ (نابولي، طبقاتها الاجتماعيَّة المختلفة، مشهدها العامّ، لهجتها) لا تعيق القارئَ عن فهمها، حتى إذا كان بعيدًا عن إيطاليا؟

فيرَّانتي: هذا موضوعٌ قديمٌ يصعب توضيحه، لا أعتقد أنَّه مُتعلِّقٌ بمهارة الكاتب الفنِّيَّة، إنَّما بقوَّة الأصالة. إذا ذهب الترميزُ أبعد من المعقوليَّة الجيِّدة، وسحب معه حقيقةً بسيطةً ومجرَّدة، يمكننا حينذاك أن نُحوِّلَ بستاننا الشخصيَّ الصغير إلى حديقةٍ

مفتوحةٍ للجميع. ولكن لا شيء يضمن حدوث ذلك. تكمن وظيفة الكاتب في منح شكلٍ لواقعٍ يعرفه حقَّ المعرفة، بلا رقابةٍ ذاتيَّة، كما لو كان هو الشاهد الوحيد المتاح على ذلك الواقع.

يوس: بصفتي قارئة، نادرًا ما شعرتُ بحميميَّةٍ كبيرةٍ كتلك التي راودتني أثناء قراءة «الابنة الغامضة». تكاد تكون قراءة هذه الرواية مُربِكة، تلامس ما يشبه المحظور. كأنَّ القلب النابض لكتابتكِ يقع تمامًا في تلك الرواية. ما رأيكِ بهذا؟

فيرَّانتي: أحبُّ «الابنة الغامضة» كثيرًا. كلَّفتْني كتابتُها عناء. ينبغي للحكاية أن تندفع أبعد من قدرتكِ نفسها على كتابتها. ينبغي لكِ أن تتخوَّفي عند كلِّ سطرٍ بأنَّكِ قد تُخفِقين في تأليفها. جميع الكتب التي نشرتُها وُلِدَت بهذه الطريقة، لكنَّ «الابنة الغامضة» تركت لديَّ انطباعًا يشبه ما يواجهه المرء حين يسبح إلى حدِّ الإنهاك، ثم يكتشف أنَّه ابتعد عن الضفَّة أكثر ممَّا يجب.

يوس: هل تخوَّفتِ يومًا من عدم القدرة على بلوغ تلك الدرجة من التكثيف؟

فيرَّانتي: أجل، ولكن بلا هلع. فالكتابة المبنيَّة على المحاولات المتكرِّرة تُشكِّلُ جزءًا من حياتي الخاصَّة، والأمور على ما يرام. ولكن لا أحد يُجبِرني على النشر. إذا لم ينل الكتابُ رضاي لا أنشره. وإذا لم ينل أيُّ كتابٍ رضاي في المستقبل، فسأتوقَّفُ عن النشر.

يوس: لا يفصلنا الكثير عن الذكرى السنويَّة لانطلاق مشروعكِ الأدبيِّ منذ خمسةٍ وعشرين عامًا. ما الشعور الذي

يراودكِ حيال ذلك؟ وماذا بخصوص أنَّ رواياتكِ تُرجِمَت إلى لغاتٍ عديدة؟

فيرَّانتي: إنَّني سعيدةٌ من أجل كتبي، فهي في صحَّةٍ جيِّدةٍ وتجوب العالم. لقد حالفها الحظّ.

يوس: متى اكتشفتِ أنَّكِ كاتبة؟ متى بدأتِ تشعرين بأنَّكِ كذلك؟

فيرَّانتي: اكتشفتُ باكرًا، في صباي، أنَّني أحبُّ الروي. ولكنِّي أقولها لكِ بكلِّ صراحة: إن كنتِ تقصدين بكلمة «كاتبة» مَن يشغل دورًا يُعرِّفُهُ بهذه الصفة على المستوى المهنيِّ والاجتماعيّ، فأنا لا أشعر، ولم أشعر يومًا، بأنَّني كاتبة. لقد كتبتُ، وما زلتُ أكتب، أنَّى تسنَّى لي ذلك، لكنِّي أقوم بأعمالٍ أخرى منذ زمن.

يوس: هل تعتقدين أنَّ الكتابة عن شخصيَّاتٍ نسائيَّةٍ من منظورٍ نسويٍّ يتطلَّب شجاعة؟ وإن لم يكن الأمر كذلك، فلماذا بحسب رأيكِ ما يزال هذا النوع من الكتابة ضئيلًا وتنقصه العناية؟

فيرَّانتي: لا أعرف إن كان يتطلَّب شجاعة. المؤكَّد هو أنَّه ينبغي تجاوز الجندر النسائيّ، أي الصورة التي فصَّلَها لنا الرجال، والتي تنتسب إليها النساءُ كما لو أنَّها طبيعتهنَّ الحقيقيَّة. ينبغي تجاوز التقليد الأدبيِّ الرجَّاليِّ العريق، وهو أمرٌ شاقٌّ لكنَّه بات أسهل من القرن الماضي. لدينا تقليدٌ نسائيٌّ ذو جودةٍ عاليةٍ غدت قممُهُ شاهقة. ولكن ينبغي تجاوز الصورة النسائيَّة الجديدة تحديدًا، التي تشكَّلَت خلال النضال ضدَّ النظام البطريركيّ، وهذا

على الرَّغم من كونها أساسيَّةً على المستويات الاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة، فهي خطيرةٌ على الأدب. مَن يكتب لا بدَّ له أن يروي عمَّا يعرف حقًّا، أو يعتقد أنَّه يعرف، حتى لو كان يتعارض مع البُنى الأيديولوجيَّة التي يلتزم بها.

يوس: هل تُدركين أنَّكِ غالبًا ما تضعين قرَّاءكِ حيال حقيقةٍ مُزعِجة؟

فيرَّانتي: الحقائق المزعجة هي ملح الأدب. لا تضمن نجاحه، لكنَّها تمنح الكلمات قوَّةً ومذاقًا.

يوس: هل تعلمين أنَّ بعض القرَّاء يمتعضون ممَّا تكتبينه عن النساء، وعن الأمَّهات والبنات وعلاقاتهنَّ المتبادلة، في حين أنَّ قرَّاء آخرين يشعرون بأنَّكِ تعرفين النساء بعمقٍ بالغ؟

فيرَّانتي: على الكتاب أن يدفع القارئ لمواجهة ذاته والعالم. ثم قد ينتهي به المطاف على أحد الرفوف، أو في القمامة.

يوس: ألا يخيفكِ أحيانًا أنَّ قرَّاءكِ يشعرون باقترابهم الشديد من كتابتكِ، كما لو أنَّكِ تخبرينهم بالمسكوت عنه؟

فيرَّانتي: لو كان هذا صحيحًا، لكنتِ سعيدةً وقلقةً أيضًا. فالكشف عن المسكوت عنه هو وظيفة الأدب، ومسؤوليَّته الثقيلة في الآن ذاته. لكنَّ ذلك يحدث لقلَّةٍ قليلة، ولا أظنُّ أنَّها حالتي. أنا أحاول أن أُقدِّمَ شهادةً مطابقةً للحقيقة عمَّا رأيتُهُ فيَّ وفي الآخرين.

يوس: هل لديكِ فكرةٌ عمَّا نخسره بقراءة رواياتكِ بلغةٍ غير الأصل؟ هل يعزُّ عليكِ أن «تُسلِّمي» كتبكِ للغةٍ أخرى؟

فيرَّانتي: كنتُ أظنُّ في البداية أنَّني قادرةٌ على مراقبة الترجمات، لكنَّه أمرٌ مستحيل. الكتب تمضي وشأنها، ولا يتعيَّنُ علينا سوى الأمل بأن تكون اللغاتُ الأخرى مضيفةً مرهفةً وكريمة.

يوس: ما وظيفة اللهجة المحكيَّة في رواياتكِ؟ وما دور النبرات الأخرى؟

فيرَّانتي: اللهجة المحكيَّة بالنسبة إليَّ هي مخزن التجارب الأولى. تستخرجها اللغة الإيطاليَّة من هناك، وتستعرضها على الصفحة، وتبحث لها عن نبراتٍ تعبيريَّةٍ ملائمة. لكنَّ شخصيَّاتي تشعر دومًا بأنَّ اللهجة النابوليتانيَّة عدوانيَّة، وأنَّها تحتفظ بأسرارٍ لا يمكن أن تندرج بأكملها في الإيطاليَّة.

يوس: ما المميَّزُ في اللهجة النابوليتانيَّة؟ ما الذي يمكن قوله بالنابوليتانيَّة ولا يمكن قوله بالإيطاليَّة؟

فيرَّانتي: كان تحصيلي للغة الإيطاليَّة عمليَّةً مضنية. أحسستُ بأنَّ النابوليتانيَّة مخلبٌ يجذبني نحو الأسفل. تغيَّرَت الأشياء مع الوقت، لكنَّهما ظلَّتا في ذهني لغتَيْن متخاصمتَيْن. تستطيع النابوليتانيَّة أن تقول عنِّي، وعن صديقاتي، وعن وقائعنا، أشياء كثيرةً أخجل منها، أو أحبُّها، لكنَّها في العموم تمتدُّ إلى أبعد ممَّا يمكن نقله إلى الإيطاليَّة.

يوس: هنالك موضوعةٌ تتردَّدُ في رواياتكِ، هي موضوعة الحدود واجتيازها: داخل المدينة وخارجها، داخل الأنا وخارجها، داخل الأمومة وخارجها، وكذلك الزواج؛ حدودٌ تتلاشى...

فيرَّانتي: تُشعِرُنا الحدودُ بأنَّنا مستقرُّون. نُغلِقُها عند أوَّل نذير نزاع، عند أدنى تهديد. وظيفة الحدود أن نتحوَّلَ إلى وحدة، أن نُقوِّضَ الطفرات النابذة التي تُهدِّدُ هويَّتَنا. لكنَّها مُجرَّد مظاهر. الحكاية تبدأ حين تتهاوى حدودُنا واحدةً تلو الأخرى.

يوس: ما قيمة اجتياز الحدود؟

فيرَّانتي: هي القيمة الأساسيَّة للحدود. أن نأمن ضمن طوق، ثم نعاين ما في داخله وما في خارجه بنظرةٍ نقديَّة، إلى أن تحين الفرصة لاجتيازه يومًا ما.

يوس: هل النساء أكثر إدراكًا لهذا الاجتياز؟

فيرَّانتي: إنَّ تاريخ النساء في آخر مئة عام قائمٌ على «تخطِّي الحدِّ» الخطير والمفروض من جانب الثقافات البطريركيَّة، والنتائج مدهشةٌ في كافَّة المجالات. لكنَّ القوَّة التي يريدون أن يُعيدونا بها إلى داخل الحدود القديمة لا تقلُّ إدهاشًا. تتمظهر هذه القوَّةُ بالعنف، متوحِّشةً ودمويَّة، وكذلك بالسخرية المهذَّبة التي ينحو إليها الرجال المثقَّفون عندما يستخفُّون بمنجزاتنا، أو يحطُّون من شأنها.

يوس: خطوةٌ بعدَ الحدود قد تؤدِّي إلى الاختفاء، وهذا موضوعٌ أساسيٌّ في عملك. ما معناه؟ ما قيمته؟ (هو أحد المواضيع المثيرة للاهتمام في أعمال سيري هوستفدت، على سبيل المثال لا الحصر: هنالك أمَّهاتٌ يختفين أيضًا).

فيرَّانتي: كانت روايتي الأولى، «الحبُّ المقلق»، حكايةً عن اختفاء. لا يجب تأويل اختفاء النساء على أنَّه انهيارٌ لروحهنَّ

القتاليَّة في وجه عنف العالم فحسب، بل بكونه رفضًا قاطعًا أيضًا. في الإيطاليَّة تعبيرٌ تصعب ترجمته بسبب معناه المزدوج: «Io non ci sto». فإن أُخِذَ حرفيًّا يعني: «أنا لستُ هنا، لستُ في هذا المكان، للتعامل مع ما تقترحونه عليّ». لكنَّ معناه المتداوَل والشائع هو: «أنا لستُ موافقًا، لا أريد». الرفض هو التغيُّبُ عن لعبة الذين يسحقون الضعفاء.

يوس: هل من المعقول برأيكِ أنَّنا، بصفتنا قرَّاء، نشعر بأنَّنا نعرفك؟ هل هذا الوضع يريحك؟

فيرَّانتي: الكُتَّاب، بصفتهم كُتَّابًا، يسكنون داخل كتبهم. يظهرون هناك بأقصى درجات الحقيقة. ولطالما عرف القرَّاءُ الأَكْفَاء ذلك.

ملحوظة: صدر حوار روت يوس في جريدة «De Standaard» (هولندا)، في 21 أغسطس 2015، بعنوان «الحقائق المزعجة هي ملح الأدب».

13. الصهارة تحت ركائز المتعارَف عليه
إجاباتٌ على أسئلة إليسا شابل

شابل: حضرتكِ نشأتِ في نابولي، حيث تدور كثيرٌ من أحداث رواياتكِ. ما عناصر المدينة التي تُلهِمُكِ؟

فيرَّانتي: نابولي مكانٌ يحتوي على كلِّ تجاربي التي كوَّنَت شخصيَّتي، إبَّان طفولتي، ومراهقتي، ومطلع شبابي. كثيرٌ من قصص الأشخاص الذين أعرفهم وأحبُّهم دارت أحداثُها في هذه المدينة، وبكلمات هذه المدينة. وبما أنَّني أكتب عمَّا أعرفه لكنِّي أُنضِجُهُ عشوائيًّا - أي أنَّني لا أتمكَّن من استحضار حكاية، وابتكارها، إلَّا انطلاقًا من عتمةٍ تُخيِّمُ عليّ - يحدث غالبًا أن تكون لرواياتي جذورٌ نابوليتانيَّة، حتى لو كانت تبدأ من اللحظة الراهنة، أو من مدنٍ أخرى.

شابل: حين بدأتِ كتابة «صديقتي المذهلة»، هل كانت الحكاية برمَّتها حاضرةً في ذهنكِ؟

فيرَّانتي: لا. كنتُ أعرف محطَّات الحكاية الأساسيَّة فقط، ولكن حتى هذه المحطَّات كانت تتبدَّى لي من وسط ما يشبه الضباب. إلَّا أنَّ هذا ينطبق على رواياتي كلِّها.

شابل: هل كنتِ قد قرَّرتِ سلفًا أنَّها ستقع في أربعة كتب؟ وإن لم يكن كذلك، فمتى أدركتِ الأمر؟

فيرَّانتي: عندما بدأتُ كتابتها، قبل ستَّة أعوام أو سبعة، كنتُ على قناعةٍ بأنَّني سأكتفي بكتابٍ واحدٍ من قياسٍ كبيرٍ بكلِّ تأكيد. لكنِّي عندما وصلتُ إلى قصَّة زواج ليلا، أدركتُ أنَّني سأحتاج إلى عددٍ هائلٍ من الصفحات. لم أُخطِّط لرواياتٍ مستقلَّةٍ بكلِّ الأحوال. أعني أنَّ «صديقتي المذهلة»، رغم أنَّها مُكوَّنةٌ من أربعة أجزاء، هي بالنسبة إليَّ حكايةٌ متراصَّة، روايةٌ واحدةٌ طويلةٌ جدًّا.

شابل: هل يكون الشكلُ الذي ستمنحينه للحكاية واضحًا عندكِ مسبقًا؟

فيرَّانتي: لم يحدث لي على الإطلاق أن عرفتُ الشكلَ الذي ستتَّخذه الحكاية بدقَّة. هناك أمرٌ واحدٌ يكون واضحًا في ذهني، دائمًا، هو أنَّ الكتابة يجب ألَّا تفقد بوصلة الحقيقة. يتحدَّدُ العمل، صفحةً تلو صفحة، بفضل الاندفاعة نحو الحقيقة، لا إلى ما يُقارِبُها. وإن أصبحت النبرةُ زائفةً لما لا يزيد عن فقرةٍ واحدة ـ أي أن تبدو مدروسةً جدًّا، ونقيَّةً جدًّا، ومنضبطةً جدًّا، ومكتوبةً بأسلوبٍ جميلٍ جدًّا ـ أُضطرُّ إلى التوقُّف، وأحاول أن أفهمَ أين أخطأتُ. فإن باءت محاولاتي هذه بالفشل، رميتُ كلَّ شيء.

شابل: هل هناك جزءٌ من «صديقتي المذهلة» أتعبكِ في

الكتابة أكثر من سواه؟ هل هناك جزءٌ تشعرين بأنَّكِ متعلِّقةٌ به، وتفتخرين به، أكثر من غيره؟

فيرَّانتي: كبَّدَتني «صديقتي المذهلة» بأكملها، بمحطَّاتها الأربع، عناءً يبعث على الرضا. ربَّما كان الجزء الثالث، لِما ينطوي عليه من مواضيع، الأصعب من حيث الكتابة. وكان الجزء الثاني هو الأسهل، لأسبابٍ مرتبطةٍ بالمواضيع أيضًا. لكنَّ الأوَّل والرابع هما الجزآن اللذان انغمستُ في العمل عليهما بلا هوادة، إذ كنتُ في كلِّ يومٍ أمزج المتعة بالألم، والعتمة بالنقاوة. أحبُّهما من أجل هذا كثيرًا.

شابل: فكرة أنَّ لينا، الكاتبة، هي التي تروي الحكاية، وأنَّ هذه الحكاية تطيح بالفهم السائد حول العلاقات النسائيَّة ـ أنَّ الصداقة تدوم إلى الأبد، وأنَّها مستقرَّةٌ ومستقيمة ـ هي فكرةٌ راديكاليَّة. لماذا أردتِ التعمُّقَ في هذا الموضوع بهذه الطريقة؟

فيرَّانتي: لينا شخصيَّةٌ مُركَّبة، غامضةٌ في نظر نفسها. والوظيفة التي تتولَّاها هي إبقاء ليلا داخل شبكة الحكاية، بما يُناقِضُ مرادَ ليلا ذاتها. يبدو أنَّها تفعل ذلك بدافع المحبَّة، ولكن أهذا صحيح؟ لطالما أحببتُ أن تتكوَّنَ التصفية، التي تمرُّ الحكايةُ من خلالها، من شخصٍ ذي وعيٍ محدود، ضعيفٍ حيال الأحداث التي يرويها، حتى لو شعر بأنَّه عكس ذلك. رواياتي هي على الشكل الآتي: يتوجَّبُ على الراوية باستمرارٍ أن تُواجِهَ واقعةً وأشخاصًا وأحداثًا ليس لها سلطانٌ عليها، عصيَّةً على الروي. تستهويني الحكاياتُ التي تَنْسِفُ فيها جهودُ تحويلِ التجربةِ إلى روايةٍ خيلاء مُؤلِّفها تدريجيًّا، ويقينَهُ بامتلاك وسائل تعبيريَّةٍ

ملائمة، وقناعاتَهُ نفسَها التي يبدو أنَّه استمدَّ منها الأمان في البداية.

شابل: هل كان خيارُكِ بالجلوس إلى الكتابة، وخلق شخصيَّاتٍ لا تحترم قواعد المجتمع الصالح، آتيًا عن سابق إصرار، أم إنَّه كما تقول غريس بيلي: «لا يُقرِّرُ المرءُ أن يُعارِضَ السلطة، لكنَّ هذا يحدث تلقائيًّا عندما نهمُّ بالكتابة»؟

فيرَّانتي: إنَّني أتفكَّرُ كثيرًا بما أهوى فعله عن طريق الكتابة، وأقرأ بنهم لكي آخذَ من التقليد الأدبيّ (أتحدَّثُ عن التقاليد الإيطاليَّة أيضًا، فهي ثريَّةٌ ومتنوِّعةٌ بشكلٍ فريد) ما يفيدني. لكنِّي أكتفي بالكتابة فيما بعد. أكتب من دون الانشغال بما هو بذيءٌ أو رفيع، لائقٌ أو غير لائق، مطيعٌ أو متمرِّد. الإشكاليَّة واحدةٌ فقط: أن أروي بأكثر الطرائق فاعليَّة.

شابل: يتجسَّدُ أحد المظاهر المدهشة لرواياتكِ في الفطنة التي تستطيعين من خلالها تناول تعقيد الصداقة بين النساء، من دون الوقوع في الكليشيهات أو العاطفيَّة المفرطة. توصيف العلاقة بين ليلا ولينا صادقٌ بلا شفقة، ولعلَّهُ يصل إلى حدِّ الفظاظة. ورغم هذا، بالنسبة إلى القارئات ـ أو بالنسبة إليَّ على الأقلّ ـ لا يبدو صائبًا فحسب، إنَّما تحرُّريٌّ أيضًا.

فيرَّانتي: نحن في العموم نؤرشف تجاربنا بالاستعانة بكلماتٍ مُثبَتَة. التنميقات الجاهزة تطمئننا، تمدُّنا بإحساسٍ بالوضع الطبيعيِّ المألوف. لكنَّنا بهذه الطريقة، بقصدٍ أو من دون قصد، نتخلَّصُ من كلِّ ما يُجبِرُنا على التعبير عنه بعمق، ويؤدِّي بنا إلى بذل

الجهود والعذابات في البحث عن كلمات. وظيفة الكتابة الصادقة هي في الاجتهاد لإيجاد كلماتٍ من أجل ذلك الجزء من تجربتنا، المتواري والصامت. والحكاية الجيِّدة ـ أو بالأحرى نوع الحكاية الذي أُفضِّلُه ـ تروي من جانبٍ ما عن تجربة ـ الصداقة مثلًا ـ بحسب المتعارف عليه، لتجعلَ تحديدَها ممكنًا وشيِّقًا، ومن الجانب الآخر تُبرِزُ الصهارةَ التي تجري تحت ركائز المتعارف عليه. لذا فإنَّ مصائر الحكاية التي تروم إلى الحقيقة بتذليل التنميقات السائدة، تعتمد على مدى جهوزيَّة القارئ لتسوية حساباته مع نفسه جدِّيًا.

شابل: هل استُوحِيَت «صديقتي المذهلة» من صداقةٍ حقيقيَّة؟

فيرَّانتي: فلنقل إنَّها انطلقت ممَّا أعرفه عن صداقةٍ طويلة، مُركَّبة، ومُعذَّبة.

شابل: على الرَّغم من علمنا بأنَّ الصداقات بين النساء غادرةٌ ومشحونةٌ بالضغوطات، لماذا بحسب رأيكِ نقرأ القليل من الكتب التي تُوصِّفُ بأسلوبٍ صريحٍ حدَّةَ هذه العلاقات؟

فيرَّانتي: غالبًا ما يتقاطع ما لا نقوى على قوله بما لا نريد قوله. حتى إنَّنا ننزعج، أو نُجرَحُ أيضًا، إذا قدَّمَ لنا كتابٌ ما مجرَّدَ صياغةٍ لذلك. هي أشياء نعرفها، لكنَّ القراءة عنها تُربِكُنا. ورغم هذا يحدث العكس كذلك؛ تأخذنا الحماسةُ جرَّاء قراءة تعبيرٍ عن مقاطع واقعيَّة.

شابل: موضوعة الهجران تتكرَّرُ غالبًا في أعمالكِ: نساءٌ يهجرن عشَّاقهنَّ أو أزواجهنّ، ورجالٌ يهجرون عشيقاتهم أو زوجاتهم. أمَّهاتٌ يهجرن أبناءهنّ، نساءٌ يهجرن صداقاتهنَّ

وأحلامهنّ. لماذا يمسُّ هذا الموضوع أوتارًا عميقةً فيكِ؟

فيرَّانتي: الهجران جرحٌ خفيٌّ يتعافى بصعوبة. يلفت اهتمامي من الناحية السرديَّة، لأنَّه يُلخِّصُ جيِّدًا هشاشةَ ما نعتبره راسخًا، و«طبيعيًّا» في العموم. الهجران ينخر اليقينيَّات التي كنَّا نظنُّ أنَّنا نعيش بها في مأمن. لسنا مهجوراتٍ فحسب، بل قد يحدث أنَّنا لا نحتمل الفقدان، فنهجر ذواتنا، ونُضيِّعُ الصلابةَ التي ضمنَّاها بفضل اعتيادنا العذب على الثقة بالآخرين أو الأخريات. وللخروج من هذه الأزمة إذًا، ينبغي العثور على توازنٍ جديد، ولكن مع مراعاة معطى جديد: بتنا نعلم الآن أنَّ كلَّ ما لدينا قد يهجرنا، وقد يحمل معه حتى رغبتنا في العيش.

شابل: نجد في رواياتكِ شكلًا من النسويَّة يتبنَّى حُجَّة «الشخصيُّ سياسيّ». هل تُعرِّفين نفسكِ بأنَّكِ نسويَّة؟ كيف تصفين الفروقات بين النسويَّة الأميركيَّة والنسويَّة الإيطاليَّة؟

فيرَّانتي: أنا مدينةٌ جدًّا لهذا الشعار الشهير الذي ذكرتِه. تعلَّمتُ من هذه العبارة أنَّ أشدَّ الوقائع الفرديَّة حميميَّة، وأغربها عن الفضاء العامّ، تتَّسم بالسياسة عمومًا، أي ذلك الشيء المعقَّد، المتفشِّي، المتفلِّت من الجدولة، الذي يُجسِّدُ النفوذَ وإدارته. شعارٌ من كلمتَيْن، لكنَّه غير قابلٍ للنسيان، بفضل قدرته الموفَّقة على الإيجاز. كلمتان تقولان ممَّا خُلِقنا نحن النساء، وأيُّ تبعيَّةٍ نتعرَّضُ لها، وبأيِّ نظرةٍ عميقةٍ ومتمرِّدةٍ يجب أن ننظر إلى الآخرين وإلى أنفسنا. لكنَّ «الشخصيُّ سياسيٌّ» هو إيحاءٌ مهمٌّ للأدب أيضًا، ويستحقُّ أن يكون بين المفاهيم الأساسيَّة لدى كلِّ مَن أراد أن يروي.

أمَّا بخصوص تعريف نفسي بأنِّي نسويَّة، فلا أدري. لقد أحببت، وما زلتُ أحبّ، النسويَّة، لما استطاعت إنتاجه من فكرٍ مركَّبٍ في أميركا وإيطاليا، وفي أنحاء أخرى من العالم على حدٍّ سواء. وقد نشأتُ على فكرة أنَّني لو لم أسمح بأن يتشرَّبَني قدر الإمكان عالمُ الرجال ذوي القدرات الهائلة، ولو لم أتعلَّم من تميُّزهم الثقافيّ، ولو لم أجتز بامتيازٍ كلَّ الاختبارات التي أخضعني لها ذلك العالم، فكأنَّ ليس لي وجودٌ على الإطلاق. ثم قرأتُ كتبًا تُعزِّزُ الفارقَ النسائيّ، فانقلبت قناعاتي. فهمتُ أنَّه كان عليَّ فعل العكس تمامًا: كان عليَّ أن أنطلق من وجداني، ومن العلاقة بالأخريات ـ هذه عبارةٌ جوهريَّةٌ أيضًا ـ إن كنتُ أريد أن أمنح شكلًا لذاتي حقًّا. واليومَ أقرأ كلَّ ما تكتبه النساء. يساعدني هذا على النظر بعَيْنٍ فاحصةٍ ونقديَّةٍ إلى العالم، وإلى شخصي، وإلى الأخريات. لكنَّه يُنير مُخيِّلتي أيضًا، ويدفعني إلى التمعُّن بوظيفة الأدب. أُعدِّدُ هنا أسماء نساءٍ أدين لهنَّ كثيرًا: شولاميث فايرستون، كارلا لونتسي، لوسي إريغاري، لويزا مورارو، أدريانا كافاريرو، إيلينا غالياسُّو، دونَّا هاراواي، جوديث بتلر، روزي برايادوتِّي. باختصار، إنَّني قارئةٌ شغوفةٌ بالفكر النسويّ، وأشارك مواقف متباعدةً أيضًا. رغم هذا لا أعتبر نفسي مناضلة. أعتقد أنَّني عاجزةٌ عن كلِّ أشكال النضال. تكتظُّ رؤوسنا بموادَّ متنافرةٍ للغاية. أجزاءٌ متفرِّقة، من أزمنةٍ ومقاصد مختلفة، تتعايش وتتصادم بلا انقطاع. ولأنِّي كاتبةٌ أُفضِّلُ تسوية الحسابات، رغم ارتباكها وخطورتها، مع ذلك الفائض، على أن أشعر بالأمان ضمن جدولةٍ ينتهي بها المطاف دائمًا، بصفتها هذه، إلى استبعاد

حقائق كثيرةٍ لمجرَّد أنَّها مُزعِجة. أنا أنظر حولي. أقارن ما كنتُ عليه بما أصبحتُ عليه، وما أصبحتْ عليه صديقاتي وأصدقائي. أقارن الوضوح بالحيرة، والإخفاقات، والهروب إلى الأمام. تبدو بناتي وبنات جيلهنَّ مقتنعاتٍ بأنَّ الحرِّيَّة التي ورثنها هي أمرٌ واقع، لا نتيجةً موقَّتةً لنزاعٍ طويلٍ ما يزال جاريًا، قد نخسر فيه كلَّ شيءٍ بغتة. أمَّا عالم الرِّجال، فلديَّ معارف مثقَّفون للغاية، تأمُّلاتهم عميقة، يميلون بسخريةٍ مهذَّبةٍ إلى التقليل من قيمة نتاج المرأة في الفلسفة والأدب وسواهما، أو تجاهل هذا النتاج كلِّيًّا. ولكن هناك أيضًا فتياتٌ شابَّاتٌ مُتمرِّسات، ورجالٌ يحاولون أن يستفسروا عن الوضع، ويفهموه، وسط تناقضاتٍ لا تنتهي. باختصار، الحروب الثقافيَّة طويلة، متضاربة، وبينما تكون على أشدِّها يصعب تمييز المجدي من عدمه. أُفضِّلُ أن أتصوَّرَ نفسي داخل لفيفةٍ متشابكة. اللفائف المتشابكة تلفت انتباهي. أعتقد أنَّ من الضروريِّ أن نروي عن تشابك الحيوات والأجيال. البحث عن رأس الخَيْط مفيد، لكنَّ الأدب يُخلَقُ بتشابك الخيوط.

شابل: يأخذني هذا إلى السؤال عن الجندر. أعرف أنَّه قد يُسبِّبُ امتعاضكِ، لكنَّه يخطر في بالي لأنِّي لاحظتُ أنَّ معظم النقَّاد الذين تتزايد تساؤلاتهم عن جنسكِ، بطريقةٍ تكاد تكون هوسيَّة، هم من الجنس الذكريّ. يستصعب الرجال أن يتصوَّروا امرأةً قادرةً على تأليف كتبٍ بهذه الجدِّيَّة وعدم التحيُّز في توصيف الجنس والعنف. يظنُّ كثيرون أنَّكِ لستِ رجلًا فحسب، بل تتخفَّى خلفكِ ـ نظرًا إلى غزارة إنتاجكِ ـ مجموعةٌ من الرجال. لجنة. ما يشبه كَتَبَة الكتاب المقدَّس. . .

فيرَّانتي: هل سمعت، في هذا الزمان، أحدًا يقول، عن كتبٍ ألَّفَها رجال: هذه الكتب ألَّفتْها امرأةٌ أو مجموعةٌ من النساء؟ القناعة السائدة هي أنَّ الجنسَ الذكريَّ يستطيع أن يحاكي الجنسَ الأنثويّ، وأن يحتويه، بفضل فاعليَّة الرجال الجبَّارة، في حين أنَّ الجنسَ الأنثويَّ لا يستطيع محاكاة أيِّ شيء، إذ سرعان ما يفضحه «ضعفُه»، فلا يمكنه أن يتظاهر بامتلاك القوَّة الذكريَّة. المشكلة هي أن يقتنع بفكرةٍ مبتذلةٍ كهذه عاملون في الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى، الذين لديهم توجُّهاتٌ بالإغلاق على النساء الكاتبات بنطاق ما يشبه الحرملك الأدبيّ. فنحن بارعات، أكثر براعة، أقلُّ براعة، ضمن المحيط المخصَّص للكاتبات النساء حصرًا، أو تُقاسُ براعتُنا على أساس تناولنا لمواضيع وأساليب يعتبر التقليدُ الرجاليُّ أنَّها تتناسب مع الجنس الأنثويّ. وإذا كان من الشائع اعتبار النتاج الأدبيِّ النسائيِّ مُلحَقًا بالنتاج الرجاليّ، فمن النادر جدًّا أن يُشارَ في دراسة أعمال كاتبٍ ما إلى تأثُّره بكاتبةٍ ما. لا يفعلها النقَّاد، فما بالكِ بالكُتَّاب أنفسهم؟ والنتيجة هي أنَّه عندما لا يلتزم العملُ الأدبيُّ النسائيُّ بالكفاءات والقطاعات والأساليب الممنوحة شرعيًّا للجنس الذي حُصِرَت فيه النساء، يُلوِّحون حينئذٍ بجذورٍ ذكريَّةٍ لهذا العمل. وإذا لم تظهر على الغلاف صورةٌ لامرأة، حُسِمَ الأمر: نحن بصدد رجلٍ أو فريقٍ كاملٍ من الفحول تلامذة الكتابة الرفيعة. فماذا لو تعلَّقَ الأمر خلافًا لذلك بتقليدٍ نسائيٍّ في الكتابة يزداد خبرةً وفاعليَّة، وقد ضاق ذرعًا بالحرملك الأدبيّ، فانعتق من الصورة النمطيَّة على أساس الجندر؟ متى سيصبح من البديهيِّ أن يُنظَرَ إلينا على

أنَّنا نقدر على التفكير، نقدر على السرد، نقدر على الكتابة مثل الرجال، بل أفضل؟

شابل: إنَّ الغضبَ المتطاير من رواياتكِ يبدو لي نسويًّا للغاية، شأنه شأن قدرتكِ على تخليد طريقة العيش الغريزيَّة لكلٍّ من الجسد والشهوانيَّة، خصوصًا في الصداقات بين الفتيات. وبما أنَّني كاتبة، تُهينني فكرةُ أنَّ الأهمِّيَّةَ حكرٌ على قصص الحروب التي ألَّفَها رجالٌ تحصَّنوا في الخنادق. المعارك المنزليَّة، تلك التي تُخاضُ ضدَّ التمييز على أساس الجنس، وضدَّ العنف الجسديّ، وضدَّ كره النساء، والمعارك الناشبة بين النساء، تُماثِلُ تلك الحروب دمويَّة، وقد تفوقها أحيانًا. هل تعتبرين الهوس لمعرفة جنسكِ إهانة؟

فيرَّانتي: إنَّ حياة النساء اليوميَّة عرضةٌ لشتَّى أنواع العنف. ورغم هذا، فالقناعة السائدة هي أنَّ الحياة النزاعيَّة، أي حياة النساء العنيفة داخل المنزل، أو ضمن النشاطات الحياتيَّة الاعتياديَّة، لا يمكن أن يُعبَّرَ عنها إلَّا عن طريق النماذج التي عرَّفَها الرجالُ بأنَّها نسائيَّة. والخروج عن بدعتهم القديمة هذه، يعني أنَّكِ لستِ امرأة.

شابل: تنشأ الفتيات على قراءة كتبٍ ألَّفَها رجال. أرى أنَّ هذا هو سبب اعتيادنا نبرة الأصوات الذكريَّة في رؤوسنا، بحيث إنَّنا لا نستصعب تخيُّلَ حياة الكاوبوي والقباطنة والقراصنة من الأدب الرجَّاليّ، في حين أنَّ الذكور يرفضون دخول ذهن امرأة، لا سيَّما إذا كانت امرأةً غاضبة. هل تتَّفقين؟

فيرَّانتي: أجل، لكنِّي أعتقد أنَّ الاستعمارَ الذكريَّ لمخيِّلتنا ـ وهو شؤمٌ بحدِّ ذاته، ما دمنا غير قادراتٍ على منح شكلٍ لاختلافنا ـ هو مبعث قوَّةٍ في أيَّامنا هذه. فنحن نعرف النظامَ الرمزيَّ الرجَّاليَّ حقَّ المعرفة، أمَّا الرجال في غالبيَّتهم لا يعرفون شيئًا عن نظامنا، خاصَّةً كيف أُعيِدَ تأسيسه تحت ضربات الحياة. علاوةً على أنَّهم ليس لديهم حتى الفضول لمعرفة ذلك، بل لا يعترفون بنا إلَّا إذا تقيَّدْنا بطريقتهم في رؤية أنفسهم ورؤيتنا.

شابل: أيُّ الروايات أو الأعمال الفكريَّة أثَّرت فيكِ أكثر من غيرها بصفتكِ روائيَّة؟

فيرَّانتي: بيان دونَّا هاراواي الذي قرأتُهُ بتأخُّرٍ يُحسَبُ عليّ، وكتابٌ قديمٌ لأدريانا كاڤاريرو: «أنت يا مَن تنظر إليّ، أنت يا مَن تَقُصُّ عليّ». لكنَّ الرواية الأساسيَّة عندي هي «أكاذيب وطلاسم» لإلسا مورانته.

شابل: هل تكتبين ضدَّ أنواعٍ أخرى من الكتابة، أو ضدَّ كُتَّابٍ آخرين؟

فيرَّانتي: الكتابات البعيدة عن كتابتي تُثير فضولي. أُكرِّسُ اهتمامًا فائقًا بالكتب التي أعجز عن كتابتها. وعندما أستغرب كتابةً ما، أهمُّ بدراستها لكي أفهم كيف صُنِعَت، وما الذي بوسعي أن أتعلَّمَه منها. لم يخطر في بالي البتَّة أن أدخلَ في محاججةٍ مع كاتباتٍ أخريات، أو كُتَّابٍ آخرين.

شابل: هل تُقرِّرين مخالفة الأعراف أو التوقُّعات عمدًا؟

فيرَّانتي: أُعير اهتمامًا لكافَّة منظومات الأعراف والتوقُّعات،

لا سيَّما الأعراف الأدبيَّة والتوقُّعات التي تُولِّدُها لدى القرَّاء. لكنَّ الجانبَ المحترمَ من شخصي يواجه الجانبَ المتمرِّدَ دائمًا، عاجلًا أو آجلًا. وفي اللحظة الأخيرة، ينتصر الجانبُ الثاني دائمًا.

شابل: ما المكان الذي تعملين فيه؟

فيرَّانتي: أينما تسنَّى لي، شرط أن يكون ركنًا منزويًا، أي حيِّزًا ذا أبعادٍ صغيرة.

شابل: وعندما لا تمضي الكتابة قُدُمًا، ماذا تفعلين؟

فيرَّانتي: أكفُّ عن الكتابة، وأنتظر.

شابل: وكيف تستريحين؟

فيرَّانتي: أُفرِّغُ نفسي للمشاغل المنزليَّة المملَّة.

شابل: هل حدث أن تخلَّيتِ عن كتاب؟ ولماذا؟

فيرَّانتي: تخلَّيتُ عن كتبٍ كثيرة، وكان بعضها مُنجَزًا. والسبب هو نفسه دائمًا. أستبعد كلَّ ما يبدو لي خاليًا من الحقيقة، حتى لو كان مكتوبًا بعناية.

شابل: أصابتني الدهشة منذ الصفحة الأولى من «صديقتي المذهلة»، من حيث النمط والأسلوب؛ مُجرَّدان، بلا مؤثِّراتٍ خاصَّة. اللغة لا تلفت الانتباه بحدِّ ذاتها. هل النبرة التي تستخدمينها تكون صارمةً ومضبوطةً منذ لحظة البداية، أم إنَّها فوضويَّةٌ وانفعاليَّةٌ في المسوَّدات الأولى؟

فيرَّانتي: أنا أروي عن نساءٍ من الطبقة الوسطى، مثقَّفات، قادراتٍ على تمالك أنفسهنّ. وهؤلاء مزوَّداتٌ بوسائل ملائمةٍ للتأمُّل في ذواتهنّ. اللغة المسطَّحة والنائية التي أستخدمها هي

لغتهنّ. ثم ينكسر شيءُ ما، وتنحلُّ هوامشُ هؤلاء النساء، وتنحلُّ معها اللغة التي يحاولن من خلالها أن يحكين. فتغدو المشكلة اعتبارًا من تلك اللحظة ـ هي مشكلتي أثناء الكتابة على وجه الخصوص ـ في استعادة اللغة الباردة خطوةً بخطوة، ومعها استعادة شكلٍ من تمالك النفس الذي يمنعهنَّ من الضياع في الاكتئاب، وفي انتقاص الذات، أو في نزعة انتقامٍ خطيرةٍ عليهنَّ وعلى الآخرين.

شابل: الصداقة بين النساء قد تكون غادرةً جدًّا. خلافًا للرجال، تبوح النساء بكلِّ شيءٍ لبعضهنّ. الحميميَّة هي قيمتنا التبادليَّة، ولهذا السبب تمامًا نبرع في تحليل نفسيَّات بعضنا بعضًا. ما الذي أدَّى بكِ إلى خوض هذا العالم الثريّ؟

فيرَّانتي: الصداقة بوتقةٌ من مشاعر طيِّبةٍ وسيِّئةٍ في غليانٍ دائم. هنالك مَثَلٌ يقول: «حماني الله من أصدقائي، أمَّا أعدائي فإنِّي كفيلٌ بهم»، وهذا يدلُّنا على أنَّ العدوَّ في الحقيقة هو ثمرة تبسيط التعقيد الإنسانيّ. فالعلاقة في العداوة واضحة؛ أعرف أنَّه عليَّ أن أدافع عن نفسي، وعليَّ أن أهاجم. أمَّا الصديق، فالربُّ وحدَه يعلم ما الذي يدور في خلده. الثقة المطلقة والمحبَّة المتينة تخفيان نقمةً وخداعًا وخيانة. ولعلَّ هذا هو السبب الذي جعل الصداقة بين الرجال تُعَدُّ مع الوقت تشريعًا في منتهى الصرامة. وكان للإخلاص لقوانينه الداخليَّة، وللعواقب الوخيمة لاحتماليَّة خرقها، تقليدٌ سرديٌّ طويل. أمَّا صداقتنا، خلافًا لذلك، أرضٌ مجهولةٌ علينا نحن النساء في المقام الأوَّل، وليس فيها قواعد أكيدة. قد يحدث فيها كلُّ شيء، والنقيضُ من كلِّ شيء. لا شيء

فيها مضمون. لذا يتقدَّمُ استكشافُها السرديُّ بصعوبة، كأنَّه رهان، مشقَّةٌ مضنية. لا سيَّما أنَّنا نواجه خطرًا عند كلِّ خطوةٍ بأن تُشوِّهَ المشاعرُ الطيِّبة، والحساباتُ القائمةُ على النفاق، أو الإيديولوجيَّاتُ التي غالبًا ما تُبرِزُ الأختويَّةَ بمظاهر كريهة، نزاهةَ الحكاية.

شابل: أتصوَّرُ أنَّكِ ضجرتِ من هذا السؤال، وإنِّي لأخجل من طرحه، لكنَّه سؤالٌ يتردَّدُ حولي باستمرار: لماذا يختار كاتبٌ أن يكون مجهول الهويَّة، خاصَّةً إذا كان شهيرًا مثلك، ويحظى بتقديرٍ واسعٍ من النقَّاد؟

فيرَّانتي: لم أختر أن أكون مجهولة الهويَّة. رواياتي مُمضاة. إلَّا أنَّني نأيتُ بنفسي عن الطقوس التي يُرغَمُ الكُتَّاب فيها عمومًا على ترويج أعمالهم، والظهور إلى جانبها بصورةٍ مَرْضيٍّ عنها. وقد جرت الأمور على ما يرام، حتى الساعة. ما انفكَّت الكتبُ تُثبِتُ استقلاليَّتها، لذا لا أجد سببًا يدفعني إلى تغيير موقفي. فقد يبدو تغييرُ موقفي تناقضًا مؤسفًا.

شابل: أحد مواضيع رواياتكِ هو الامِّحاء ـ امِّحاء الذات، والامِّحاء من جانب ثقافةٍ بعَيْنها. ما الذي يهمُّكِ في هذا الشكل من الاختفاء؟

فيرَّانتي: لطالما افتُتِنتُ بمَن يتبيَّنُ ـ في وجه هذا العالم المليء بالأهوال لدرجةٍ تجعله لا يُطاق ـ أنَّ الوضعَ البشريَّ غير قابلٍ للتعديل، وأنَّ الطبيعة آليَّةٌ مُتوحِّشة، وأنَّ الإنسانيَّة تُنتِجُ عدم الإنسانيَّة بحلقةٍ مستمرَّة، حتى عندما تنتعش بالنيَّات الحسنة، لذا

تتخلَّى عن مبادئها. المشكلة ليست فيما يفعله الآخرون بحقِّك. المشكلة هي في أن نشهد عاجزين الفظائع التي تنزل بحقٍّ غالبيَّةٍ عظمى من البشر الأضعف حالًا. وإزاء هذا العرض اليوميِّ للمرفوض، لا شيء يُهدِّئُ روعكِ، بما في ذلك الطوباويَّات السياسيَّة، أو الدينيَّة، أو العلميَّة. يجد كلُّ جيلٍ نفسه مضطرًّا إلى التبيُّن اليائس لتلك الأهوال، ويكتشف عجزه حيالها. وهكذا تُقدِمين على خطوةٍ إلى الوراء، أو إلى الأمام. لا أتحدَّثُ عن الانتحار. أتحدَّثُ عن عدم المشاركة، عن النأي بالنفس. وإنَّ تعبير «Io non ci sto» / «أنا لا أوافق»، عندما ينهض من عمق المعاناة، يبدو لي تعبيرًا مكثَّفًا، مُفعمًا بالمعنى، ويستحقُّ أن يكون مادَّةً تُروى.

شابل: من الفرادة أن تكوني أنتِ نفسكِ قد اخترتِ الاحتفاظ بسرِّ هويَّتك، فامَّحيتِ بشكلٍ أو بآخر. إنَّها إحالةٌ جميلةٌ على رغبة ليلا في الاختفاء. هل كنتِ ستتمكَّنين من الكتابة بهذه النزاهة لو كنتِ شخصيَّةً عامَّة؟ هل أعطتكِ المجهوليَّةُ شعورًا بالحرِّيَّة، أم إنَّها خلافًا لذلك لا تُغيِّرُ من الأمر شيئًا؟

فيرَّانتي: لا. مَن يكتب وينشر يفعل نقيض الامِّحاء تمامًا. لديَّ حياتي الخاصَّة، وأشعر بأنَّ كتبي تُمثِّلني على أوسع نطاقٍ من الناحية العامَّة. كان خياري في أمرٍ آخر. قرَّرتُ ببساطة، لمرَّةٍ واحدةٍ وإلى الأبد، منذ خمسةٍ وعشرين عامًا، أن أتخلَّى عن قلق الشهرة، وهوس الدخول في دائرة الناجحين، الذين يتوهَّمون بأنَّهم فازوا بشيءٍ عظيم. كانت هذه الخطوة في غاية الأهمِّيَّة بالنسبة إليّ. واليومَ يبدو لي أنَّني، بفضل تلك الخطوة، كسبتُ

حيِّزًا من الحرِّيَّة أشعر فيه بأنِّي نشيطةٌ وحاضرة. ولا بدَّ أنَّ التفريط به سيُسبِّبُ لي ألمًا شديدًا.

شابل: ما التوجيهات التي قد تزوِّدين بها القارئ الذي يبحث عنكِ في رواياتكِ بلا أمل، إذا استثنينا إرساله إلى الجحيم؟

فيرَّانتي: بحسب درايتي، القرَّاء لا يفقدون الأمل أبدًا. أتلقَّى رسائل تدعمني في معركتي الصغيرة، نصرةً للتركيز على النصوص. ولا شكَّ بأنَّ الكتب لمن يهوى الأدب كافية.

ملحوظة: صدر حوار إليسا شابل في موقع «Vanity Fair» (الولايات المتَّحدة) في جزأَيْن، الأوَّل بتاريخ 27 أغسطس 2015، بعنوان «الكاتبة الغامضة والمجهولة الهويَّة إيلينا فيرَّانتي تتحدَّثُ عقب ختام رباعيَّتها «حكايات نابولي»»، والثاني في 27 أغسطس 2015، بعنوان «إيلينا فيرَّانتي تشرح، للمرَّة الأخيرة، لماذا لا داعي لمعرفة اسمها».

14. استياءٌ مقصود
إجاباتٌ على أسئلة أندريا أغيلار

أغيلار: كم استغرقتِ من الوقت في كتابة الأجزاء الأربعة من «صديقتي المذهلة»؟ وهل أثَّرَ في عملكِ نجاحُ رواياتكِ المتنامي، بطريقةٍ أو بأخرى؟ هل تقرأين المراجعات، وما يُنشَرُ عنك؟

فيرَّانتي: أقرأ في العموم جميع المداخلات باهتمام كبير، عندما يبدو لي أنَّ الكتاب ابتعد بما يكفي حصرًا. لكنَّ هذا لم يكن ممكنًا مع الكتاب الأخير. «صديقتي المذهلة» بالنسبة إليَّ روايةٌ متراصَّةٌ وطويلةٌ جدًّا. وكان لإصدارها على أربعة أجزاء ـ جزءٌ كلَّ عام ـ تبعات، أُلخِّصُها على النحو الآتي: كنتُ كلَّما أنجزتُ الحكاية، أتلقَّى مراجعاتٍ عن الجزء الأوَّل، ناهيك برسائل القرَّاء. كأنِّي أُنهي نصًّا ما زال يُولِّدُ لدى القرَّاء آراء وتوقُّعاتٍ مختلفة. يجب أن أتمعَّنَ مليًّا في هذه التجربة.

أغيلار: ما موقفكِ من معركة لينا مع الكتابة؟ فبعد أن نشرت أولى رواياتها، تستصعب لينا استئناف الكتابة، وتبدو أنَّها تفقد موهبتها في عشيَّة إصدار كتبها. تصفين حينذاك شكوكها التي يجب أن تهزمها، وشعورها بالضياع عندما تبحث عن موضوع كتابٍ جديد. هل تعيشين حضرتكِ الحالة نفسها؟ كيف بادرتِ إلى كتابة الرباعيَّة؟

فيرَّانتي: لقد كتبتُ كثيرًا على الدوام. أعتبر الكتابة فنًّا يتطلَّبُ تمرينًا متواصلًا. التمرين الهادف للحصول على كفاءةٍ لم يُشعِرني بالقلق يومًا. لكنَّ النشر هو الذي ما زال يقلقني. وبالفعل، أجدني أُقرِّرُ النشر بين ألف شكٍّ وشكّ، ولا أُقدِمُ عليه إلَّا إذا بدت لي الحكاية مُحمَّلةً بالحقيقة. الحقيقة، أقصد الحقيقة الأدبيَّة، أستطيع تحديدها حينما تتبدَّى. ولا تتبدَّى إلَّا بعد أن أستنزفَ كامل مواردي في الكتابة، أي عندما أتوقَّفُ عن انتظارها.

أغيلار: بحديثها عن ليلا، تُصرِّحُ لينا بأنَّها مُجبَرةٌ على ربط كلِّ حدثٍ بسابقه، بحيث يتماسك المجموع في النهاية. هل واجهتِ الأمر ذاته في كتابة الرباعيَّة؟ إنَّ قوَّة حكاية هاتين المرأتَيْن فريدةٌ من نوعها، لكنَّ هذا لا ينفي وجود عدَّة شخصيَّاتٍ أخرى حولهما، ناهيك بالخلفيَّة التي تستعرض التحوُّلات التاريخيَّة التي طرأت على إيطاليا. كيف عملتِ على الحبكة؟ تُفتَتَحُ الروايةُ باختفاء ليلا، وتنشأ رغبة لينا في الكتابة على صورة انتقام، كأنَّ ليلا أرادت ألَّا تتركَ أثرًا، في حين أنَّ لينا لا تريد أن تسمح لها بذلك. هل كانت مصائر ليلا ولينا ماثلةً في ذهنكِ منذ البداية؟

فيرَّانتي: لا أكتب أبدًا بتطوير الخطَّة على نحوٍ دقيق. فأنا في العموم أعرف من الحكاية نهايتها بشكلٍ إجماليّ، إضافةً إلى بعض المحطَّات الكبرى، بينما لا أعرف شيئًا عن المحطَّات الصغرى اللامتناهية، إنَّما أُحدِّدُها أثناء الكتابة. أمَّا لو كنتُ أعلم كلَّ شيءٍ عن الوقائع والشخصيَّات، لأصابني الملل والغيتُ المشروع، وهو الأمر الذي يحدث غالبًا بالمناسبة. أمضي قُدُمًا لوقتٍ طويل، أعتني بهيكليَّة الحكاية والكتابة، ثم أنتبه إلى أنِّي أرتكب ما يشبه شهادة الزور، فأتوقَّف. وإنَّني في هذا بعيدةٌ جدًّا عن لينا. يبدو لي أنَّ الهوس بإتقان وجماليَّة كلِّ شيءٍ خطيئةٌ مميتةٌ ضدَّ الحقيقة.

أغيلار: بالعودة إلى صعوبات لينا مع الكتابة، قرأتُ في «الباريس ريفيو» ما قلتِهِ بخصوص الأعوام العشرة التي استغرقتِها لتفصلي كتابتكِ عن «الحبِّ المقلق». تساءلتُ ما إذا كانت النساء، بحسب رأيكِ، أكثر نقديَّة، وأكثر واقعيَّة، وأكثر صرامةً فيما يتعلَّقُ بأعمالهنّ؟

فيرَّانتي: لا أدري. لكنِّي أعتقد أنَّ الكاتبة، إذا أرادت تقديم أقصى ما عندها، عليها أن تفرض على نفسها ما يشبه الاستياء المقصود. فنحن نقارع عمالقة. التقليدُ الأدبيُّ الرجَّاليُّ غنيٌّ بالأعمال المدهشة، ويضفي شكلًا خاصًّا به على جميع احتمالاته. فمَن أراد أن يكتب، يجدر به أن يطلَّعَ على هذا الشكل اطِّلاعًا واسعًا، وأن يتعلَّمَ كيف يُعيد استخدامه، وذلك بأن يُطوِّعَهُ بحسب ما تقتضي الضرورات. الصراع مع المادَّة النسائيَّة الخام يستوجب توفُّر الخبرات في المقام الأوَّل. كما

ينبغي أن نكافح انقيادنا، وأن نبحث بكلِّ وقاحة، لا بل بكلِّ استعلاء، عن شجرة عائلةٍ أدبيَّةٍ خاصَّةٍ بنا.

أغيلار: انطلاقًا من الجزء الثالث، كما في الجزء الرابع أيضًا، تقوم لينا بجولاتٍ عديدةٍ لترويج رواياتها، تُجري مقابلات (لإحداها تداعياتٌ مأسويَّة، وفقًا لتعبير ليلا)، وتُثبِتُ حضورها باعتبارها شخصيَّةً عامَّة أكثر فأكثر. ويبدو أنَّ مواجهة قرَّائها تساعدها في ضبط ظهورها على الملأ، وتحديث آرائها على حدٍّ سواء، إذ تقول لينا: «نجحتُ في الارتجال انطلاقًا من تجربتي الشخصيَّة، في كلِّ أمسية». هل لنا أن نؤكِّدَ بأنَّكِ تتَّخذين الأسلوب نفسه في الكتابة؟

فيرَّانتي: كلَّا. الكتابة مختلفةٌ عن أيِّ أداءٍ يُقدَّمُ أمام الجمهور. ففي هذه الإجابات المكتوبة، على سبيل المثال، أنا مجرَّد روائيَّةٌ تتوجَّهُ إلى القرَّاء بتحفيزٍ من أسئلتك، المكتوبة هي الأخرى. لا أرتجل إجابات، مثلما قد أفعل في مناسباتٍ تفاعليَّةٍ مغايرة. لا أُقدِّمُ عرضًا. أخفي جانبًا كبيرًا، كبيرًا جدًّا من فردانيَّتي، التي قد أعرضها بأشكال تواصلٍ مختلفةٍ بلا أيِّ حرج. الكتابة بالنسبة إليَّ نشاطٌ يقبل المقارنة بنشاطٍ واحدٍ فقط: القراءة.

أغيلار: المراجعات النقديَّة لكتاب لينو ليست جميعها إيجابيَّة، كما أنَّكِ تُلَمِّحين إلى الجولات التسويقيَّة التي تقوم بها بطلة روايتكِ. هل تقصدين السخرية من وضع الكُتَّاب في العصر الراهن؟ لماذا قرَّرتِ الإسهابَ حول حياة لينو العامَّة باعتبارها روائيَّة؟ وهل حصلتِ بذلك على إثباتٍ إضافيٍّ لموقفكِ بهذا الخصوص؟

فيرَّانتي: لا أسخر من وضع الكُتَّاب الراهن، إنَّما أقتصر على سرد تأثيره على بطلتَيّ: لينو تعيشه بالتذبذب بين الانتساب إليه والإحباط منه، وليلا تصطدم به من خلال صديقتها، فتعاني تبعاته تارة، وتحاول استغلاله تارة، وتُفرِّغُهُ من مضمونه تارةً أخرى.

أغيلار: هل فكَّرتِ في إدراج مقاطع من كتب لينا في الرواية؟ يعرف القرَّاءُ تلك الكتب من خلال ذكريات إيلينا، وينطبق الأمر ذاته على كتابات ليلا. يبدو أنَّ في رواياتكِ ما يُشبه النفور من هذه النقطة بحدِّ ذاتها، لمصلحة الشعور والذاكرة. هل تعتقدين أنَّ هذين العاملَيْن يُعزِّزان الحكاية ويجعلانها أكثر واقعيَّة؟ وبناءً على الطابع الذاتيِّ لروايتكِ، هل يسعنا القول إنَّ اللغزَ الضمنيَّ يكمن في أنَّ المقوِّمات الباهرة والرائعة التي تراها لينا في ليلا هي من وجهة نظر المراقب ليس إلَّا؟

فيرَّانتي: لقد استبعدتُ منذ البداية إدراج مقاطع من كتب لينا، ومن كرَّاسات ليلا كذلك، فالجودة الموضوعيَّة لهذه الكتابات قليلة الأهمِّيَّة قياسًا بما تروم إليه الرواية. ما يهمُّ هو أنَّ لينا، على الرَّغم من نجاحاتها، تشعر بأنَّ أعمالها مجرَّدُ ظلٍّ شاحبٍ لما كان يمكن لليلا أن تكتبه، بل تشعر بأنَّها هي ذاتها ظلٌّ شاحبٌ لليلا. لا تكتسب الحكاية قوَّةً عندما تحاكي الأشخاص والأحداث بمعقوليَّة، إنَّما حين تلتقط ارتباك الحيوات، وقيام المعتقدات وانهيارها، وتصادم الشظايا ذات المصادر المتعدِّدة داخل العالم وداخل أذهاننا.

أغيلار: في الجزء الرابع، تصبح مدينة نابولي محوريَّةً بشكلٍ

متصاعد، كأنَّما تُوضَعُ تحت المجهر والتحليل. ما الصعوبة القصوى التي واجهتِها أثناء الكتابة عن نابولي؟ ومن جهةٍ أخرى، مع تقدُّم السرد، يبدو أنَّ ليلا تتقمَّصُ المدينة. هل لاحظتِ ذلك؟

فيرَّانتي: أجل، لكنِّي تصدَّيتُ لهذه الفكرة. أردتُ أن تكون ليلا غير قابلةٍ لتجسيد أيِّ شيء. أردتُ أن ينقلبَ ضياعُ الشخصيَّات المتواصل، منذ الطفولة ولغاية الشيخوخة، على تضاريس الحارة وكافَّة أرجاء المدينة. نابولي مدينةٌ صعبةٌ على السرد، لأنَّها لا تسير في خطٍّ مستقيم: أضدادُها تنصهر بعضها ببعض، جمالُها الخارقُ يغدو قبحًا، ثقافتُها الرفيعةُ تصبح بذاءة، وودُّها الشهيرُ ينقلب إلى عنف.

أغيلار: عندما تتذكَّرُ لينا المقابلات التي أجرتها في جولاتها التسويقيَّة، تفطن إلى كونها استخدمت حيوات الآخرين. يحدث لها ذلك أيضًا عندما تُؤلِّفُ روايةً عن الحيِّ الذي عاشت فيه طفولتها. هل تعتقدين أنَّ كتابة روايةٍ ينطوي دائمًا على شعورٍ بالذنب؟

فيرَّانتي: أجل، بالتأكيد. الكتابة - ليست التخييليَّة فقط - هي استيلاءٌ غير مُستحَقٍّ دائمًا. فرادة الأدباء هي ملاحظةٌ صغيرةٌ على الهامش، أمَّا ما تبقَّى فنحصل عليه من خزينة مَن كتب قبلنا، من الحيوات، ومن مشاعر الآخرين الأشدِّ حميميَّة، من دون أن يُفوِّضَنا أحدٌ أو شيءٌ بذلك.

أغيلار: مَن هنَّ الكاتبات المفضَّلات لديكِ؟ وأيُّ الشخصيَّات النسائيَّة أثَّرت فيكِ؟

فيرَّانتي: القائمة طويلةٌ جدًّا، سأُوفِّر عناءها عليك. إنَّما أُفضِّلُ في خلاف ذلك أن أُشدِّدَ على أنَّ سيرورة الكاتبات النساء قد تنامت بشكلٍ فريدٍ على امتداد القرن العشرين، ليس في الغرب فقط. أعتقد أنَّ جيلي هو الجيل الأوَّل الذي كفَّ عن الظنَّ بأنَّ تأليف الكتب العظيمة حكرٌ على الرجال. واليومَ يمكننا أن نقول بكلِّ ثقةٍ إنَّه بمستطاعنا الخروج من الحرملك الأدبيّ الذي أُغلِقَ علينا فيه، بغية إجراء المقارنات.

أغيلار: أيُّ شخصيَّات «صديقتي المذهلة» تشعرين بقربكِ منها؟

فيرَّانتي: ألفونسو، رفيق لينا أيَّام المدرسة.

أغيلار: ما المميَّزُ في الصداقة بين النساء برأيكِ؟ قلَّ ما تناول الأدب هذا الموضوع؛ هل لديكِ فكرةٌ عن السبب؟

فيرَّانتي: للصداقة الرجَّاليَّة تراثٌ أدبيٌّ طويل، وشريعةٌ سلوكيَّةٌ مُفصَّلةٌ جدًّا. الصداقة النسائيَّة، على النقيض، لها خريطةٌ تقريبيَّةٌ لم تتَّضح معالمها بدقَّةٍ إلَّا مؤخَّرًا. الخطورة هي في أن يتعارض تقويض الفكرة المبتذلة الراسخة مع مشقَّة الطرق الوعرة.

أغيلار: تُبدي لينا استياءً متصاعدًا إزاء النسويَّة (المتمثِّلة بحماتها السابقة في هذا السياق). ما رأي حضرتكِ بالنسويَّة؟

فيرَّانتي: لولا النسويَّة لبقيتُ فتاةً مُثقَلةً بالثقافة الذكريَّة وتجلِّياتها الرديئة، التي كنتُ أتعاطاها باعتبارها أفكاري الحرَّة. ساعدتني النسويَّةُ على النضوج. لكنِّي اليومَ أرى وأسمع أنَّ الأجيال الجديدة تسخر منها. لا يعلمون أنَّ منجزاتنا حديثة عهد،

لذا فهي هشَّة. إلَّا أنَّ النساء اللواتي رويتُ عنهنَّ ضحَّين من أجل معرفة ذلك.

أغيلار: في الجزء الأخير من «صديقتي المذهلة»، تمضي لينا عبر العقود بوتيرةٍ متسارعة، بما يبدو أنَّه تغيُّرٌ في الإيقاع. كما لو أنَّ الصعوبة التي كابدتها في سرد الحكاية تصبح أقلَّ عند الاقتراب من الحاضر. هل كان من الصعب عليكِ إنهاء الرواية؟ هل ما تزالين تُفكِّرين بشخصيَّاتكِ؟

فيرَّانتي: من السابق لأوانه الجزم بأنِّي ابتعدتُ عن الرواية، بل أشعر بأنَّني ما زلتُ أكتب. أمَّا بخصوص الحاضر، فمن الصعب الحديث عنه. الحاضر مُتقلِّبٌ بطبيعته. ولم أكن قد رويتُ عنه إلَّا لأنِّي تخيَّلتُهُ مثل هاوية، مثل مياه شلَّالٍ مُتبخِّرة. وبكلِّ الأحوال، لم يكن الجزءُ الرابعُ هو الأصعبَ على الكتابة، إنَّما الثالث.

أغيلار: جميع بطلات رواياتكِ كاتبات، لماذا؟ وهناك موضوعٌ آخر يتردَّدُ غالبًا: الأمومة. هل من الصعب الكتابة بهذا الخصوص بشكلٍ صريح؟

فيرَّانتي: النساء يكتبن كثيرًا، لا بدافع المهنة، بل بموجب الضرورة. يُهرَعن إلى الكتابة في أوقات الأزمة خاصَّة، ويفعلنها ليفهمن ما يدور في خلدهنّ. هناك أشياء كثيرةٌ عنَّا لم تُوضَّحْ بعمق، وهناك أشياء لم تُوضَّح قطّ، ولا نكتشف الأمر إلَّا عندما تتلخبط الحياة اليوميَّة، ونحتاج عندئذٍ إلى ترتيب الفوضى. من أجل هذا بالضبط، تبدو لي الأمومة إحدى تلك التجارب الخاصَّة

بنا، وما زال يتعيَّنُ علينا استكشاف حقيقتها الأدبيَّة.

أغيلار: تنطوي أعمالكِ بطريقةٍ ما على بصماتٍ من موضوعة القدر الأصيلة في التراجيديا الكلاسيكيَّة. إلى أيِّ مدى أثَّرَت فيكِ الكلاسيكيَّات الإغريقيَّة؟

فيرَّانتي: لقد تخرَّجتُ من قسم الآداب الكلاسيكيَّة، وترجمتُ في صباي من الإغريقيَّة واللاتينيَّة، بهدف المتعة الشخصيَّة. كنتُ أريد تعلُّمَ الكتابة، وبدا لي ذلك التمرين رائعًا. ثم صار الوقت يضيق، وكففتُ عن ذلك. تقولين حضرتكِ إنَّ دراستي واضحةٌ في رواياتي، وأنا أُصدِّقُكِ بكلِّ سرور. ولكن عليَّ أن أُخبركِ بأنَّني لطالما تصوَّرتُ شخصيَّاتي النسائيَّة حبيساتٍ داخل أسوارٍ تاريخيَّةٍ ـ ثقافيَّة، لا مُحاصَراتٍ من جانب القدر.

أغيلار: هل تعملين على كتابٍ جديد؟

فيرَّانتي: أجل، ومن النادر أن أبقى فتراتٍ طويلةً بلا كتابة. لكنَّ إنجازَ الكتاب لا يحدث غالبًا. وحتى عندما يحدث، لا أنشر بكلِّ سرور. الكتابة تُحسِّنُ مزاجي، أمَّا النشر فلا.

ملحوظة: صدر حوار أندريا أغيلار في «Babelia/El País» (إسبانيا)، في 11 نوفمبر 2015، بعنوان «إيلينا فيرَّانتي: «الكتابة استيلاءٌ غير مُستَحَقّ»».

15. النساء اللواتي يجتزن الحدود
إجاباتٌ على أسئلة ليز جوبي

جوبي: متى بدأتِ الكتابة؟

فيرَّانتي: منذ أواخر المراهقة.

جوبي: صرَّحتِ بأنَّكِ كتبتِ لفترةٍ طويلةٍ من دون أيَّة نيَّةٍ في النشر، أو حتى إطلاع أيِّ أحدٍ على أعمالكِ. ما وظيفة الكتابة وقتئذٍ بالنسبة إليكِ؟

فيرَّانتي: كنتُ أكتب لكي أتعلَّمَ الكتابة. كان يبدو لي أنَّ لديَّ أشياء لأرويها، ولكنِّي عند كلِّ محاولة، على حسب المزاج، كنتُ أخلص إلى أنَّني إمَّا لستُ موهوبة، أو لا أمتلك القدرات الفنِّيَّة الملائمة. وكنتُ في العموم أُفضِّلُ الفرضيَّة الثانية، إذ إنَّ الأولى تُفزِعُني.

جوبي: تتناول أعمالكِ موضوعة حياة النساء، وكيفيَّة تفاعلهنَّ مع الرجال، سواء على المستوى الخاصِّ أو على المستوى العامّ.

أكانت هذه نيَّتكِ عندما قرَّرتِ أن تنشري ما تكتبين؛ أن تتحدَّثي إلى النساء عن التجربة النسائيَّة؟

فيرَّانتي: لا، لم تكن لديَّ أيَّة خطَّة، لا في حينها ولا الآن. ولم أُقرِّر أن أنشر «الحبَّ المقلق» إلَّا حينما بدا لي أنَّني ألَّفتُ روايةً يمكنني التخلِّي عنها نهائيًّا، من دون أن يراودني الندم على ذلك.

جوبي: مرَّت عشرة أعوام ما بين روايتكِ الأولى «الحبِّ المقلق»، والثانية «أيَّام الهجرانً». هل ثمَّة سببٌ دقيقٌ يُوضِّحُ (أو تُوضِّحين به) هذا الانقطاع؟

فيرَّانتي: في الواقع لم يكن هناك أيُّ انقطاع. لقد كتبتُ كثيرًا، خلال تلك الأعوام العشرة، لكنِّي لم أصل إلى حدِّ الثقة بأيِّ شيءٍ ممَّا كتبتُه: قصصٌ مصقولةٌ جدًّا، ومدروسةٌ جدًّا، لكنَّها بلا حقيقة.

جوبي: في رواياتكِ تندر الشخصيَّاتُ الرجَاليَّةُ الإيجابيَّة: كلُّها شخصيَّاتٌ ضعيفة، مُنتَفِخةٌ بذاتها، مُتغيِّبةٌ أو مُتسلِّطة. فهل هؤلاء الرجال يعكسون المجتمع الذي نشأتِ فيه؟ أم إنَّهم يعكسون عدم اتِّزان السلطة بين الرجال والنساء في المجتمع بشكلٍ عامّ؟ هل تحسَّنَ عدمُ الاتِّزان هذا، أم إنَّه تغيَّرَ بطريقةٍ أو بأخرى في السنوات الأخيرة؟

فيرَّانتي: نشأتُ في عالم يبدو فيه من الطبيعيِّ أنَّ للرجال (آباء، أشقَّاء، خُطَّاب) الحقَّ في أن يضربوكِ، لتصحيح أخطائكِ، لتربيتكِ كامرأة، أي لأنَّهم يريدون مصلحتك. واليومَ تغيَّرَت كثيرٌ من هذه الأشياء، لحسن الحظّ، لكنِّي ما زلتُ أعتقد أنَّ الرجال

الجديرين بالثقة حقًّا هم أقلِّيَّة. ربَّما لأنَّ الوسط الذي تربَّيتُ فيه كان متخلِّفًا على وجه الخصوص. أو ربَّما (وأنا أميل إلى هذه الاحتماليَّة بدرجةٍ أكبر) لأنَّ السلطة الذكريَّة، سواء مورِسَتْ بفظاظةٍ أم برفق، ما زالت تسعى إلى إخضاعنا. عددٌ هائلٌ من النساء يذقن الإهانة كلَّ يوم، وليس على المستوى الرمزيِّ فقط. وعددٌ هائلٌ منهنّ، في الواقع، يُعاقَبن على عصيانهنَّ بطرقٍ كثيرة، من بينها الموت.

جوبي: تتَّسمُ رواياتكِ بالحدود ـ حدودٌ عاطفيَّة، جغرافيَّة، اجتماعيَّة ـ وبما يقع عندما تُجتَازُ هذه الحدود أو تُهدَم. أهذا مُتعلِّقٌ بنساءٍ من عمرٍ مُعيَّنٍ وطبقةٍ مُعيَّنة، أم بالإمكان تطبيقه على جميع النساء؟

فيرَّانتي: تُرسَمُ حول النساء دوائرُ عديدةٌ باستمرار. أتحدَّثُ عن النساء عمومًا. لا ضير إذا تعلَّقَ الأمر بالتنظيم الذاتيّ. الحدود مهمَّة. المشكلة هي ليست في أنَّ الحدود مرسومةٌ من قِبَلِ آخرين فحسب، إنَّما من قِبَلِنا أيضًا، ونشعر بالذنب إن لم نحترمها. إذا اجتاز الرجالُ الحدودَ فهذا لا يؤدِّي إلى حُكم سلبيٍّ تلقائيّ، إنَّما هو دلالةٌ على الفضول والجسارة من حيث المبدأ. أمَّا الاجتيازُ النسائيُّ فما يزال حتى اليوم مُربِكًا، لا سيَّما إذا لم يُنفَّذ بإرشادٍ من الرجال أو بقيادتهم. يُحسَبُ ضياعًا للأنوثة. يُحسَبُ تجاوزًا متماديًا، وانحرافًا. يُحسَبُ مرضًا.

جوبي: عندما تُوصِّفين الانهيارَ العاطفيّ، تُحيلين على شخصيَّاتٍ تنحلُّ هوامشها. أهذا إحساسٌ تختبرينه في شخصك، أم في الآخرين؟

فيرَّانتي: رأيتُهُ في والدتي، وفيّ، وفي عددٍ غير قليلٍ من صديقاتي. نختبر ما لا يُعدُّ من قيودٍ تخنق رغباتنا وطموحاتنا. ويُخضِعُنا العالمُ المعاصرُ لضغوطٍ لا نستطيع تحمُّلَها أحيانًا.

جوبي: الراويات في رواياتكِ يعتبرن الأمومة صعبة. يشعرن بالضعف لدرجةٍ يسعين فيها إلى التملُّص منها، وحينما يفعلن ذلك يشعرن بالحرِّيَّة. هل تعتقدين أنَّ النساء يكنَّ أقوى إذا لم ينجبن أبناء، وإذا لم يُرغَمن على تحمُّل عبء الأمومة الجسديِّ والعاطفيّ؟

فيرَّانتي: لا، ليست هذه هي المشكلة. المشكلة هي كيف نروي عن الأمومة والعناية بالأبناء. فإذا استمرَّينا في الحديث عنها بطريقةٍ مثاليَّةٍ حصرًا، على غرار كتبٍ تثقيفيَّةٍ من قبيل «سأصبح أمًّا»، شعرنا دائمًا بأنَّنا وحيداتٌ ومُذنِباتٌ كلَّما لمسنا الجوانب المحبِطة من هذه التجربة. إنَّ وظيفة المرأة الكاتبة، في هذا العصر، هي ليست في التوقُّف عند متع الجسد الحامل، والمخاض، والعناية بالأبناء فحسب، إنَّما في الذهاب إلى الأعماق الأشدِّ حلكةً بكلِّ صدق.

جوبي: تُظهِرُ الرباعيَّةُ تشابهاتٍ مع رواياتكِ السابقة، في الشخصيَّات كما في الحبكة على حدٍّ سواء. هل يمكننا القول إنَّكِ تحاولين بطريقةٍ ما أن تروي الحكاية ذاتها؟

فيرَّانتي: ليست الحكاية ذاتها، بل مفاصل الاعتلال نفسها بكلِّ تأكيد. إنَّ جراحَ الوجود لا تُشفى، نحاول الكتابة عنها مرارًا، أملًا في أن نقدر يومًا ما على إنشاء حكايةٍ تشرحها بصورةٍ نهائيَّة.

جوبي: هل علينا أن نستنتج، مثلما يفعل القرَّاء، أنَّ هذه حكايتك؟ أم إنَّ هذا مردُّهُ المخيِّلة الضحلة، وهي أحد أعراض النزعة الحاليَّة التي لا همَّ لها سوى معرفة مَن هو المؤلِّف؟

فيرَّانتي: «صديقتي المذهلة»، بأجزائها الأربعة، هي حكايتي بكلِّ تأكيد، بمعنى أنَّني أنا التي منحتُها شكل الرواية، واستخدمتُ تجاربي الحياتيَّة لضخِّ الحقيقة في قلب الإبداع الأدبيّ. لو كنتُ أريد سرد شؤوني الخاصَّة، لأبرمتُ معاهدةً من نوعٍ مختلفٍ مع القارئ؛ كنتُ سأحيطه علمًا بأنَّه بصدد قراءة سيرةٍ ذاتيَّة. لم أختر النمطَ السِّيَريَّ في السابق، ولن أختاره في القادم، لأنِّي على يقينٍ بأنَّ التخييل، إن كان مبنيًّا خير بناء، يتضمَّنُ قدرًا أكبر من الحقيقة.

جوبي: هلَّا أوضحتِ لنا لماذا قرَّرتِ إخفاء هويَّتكِ والبقاء «غائبة»، على حدِّ وصفك، بما يتعلَّقُ بنشر كتبكِ وترويجها؟

فيرَّانتي: أعتقد أنَّنا نرتكب خطأً في هذا العصر في عدم صون الكتابة، وضمان حيِّزٍ مستقلٍّ لها، ينأى بها عن منطق وسائل الإعلام، ومنطق سوق النشر. إنَّ معركتي الثقافيَّة الصغيرة تصبُّ في مصلحة القرَّاء على وجه الخصوص. أعتقد أنَّه لا يتعيَّنُ علينا البحث عن المؤلِّف في شخص مَن يكتب، ولا في حياته الخاصَّة، إنَّما في الكتب التي تحمل إمضاءه. لا وجود إلَّا للثرثرة خارج النصوص واستراتيجيَّاتها التعبيريَّة. يجب علينا أن نُعيد الأهمِّيَّة المركزيَّة والحقيقيَّة للكتاب، ثم بعد ذلك، إذا لزم الأمر، قد نناقش استخدامات الثرثرة المتاحة لأهدافٍ ترويجيَّة.

جوبي: هل تعتقدين أنَّ الشهرة مُضِرَّةٌ دائمًا بعمل الكاتب،

وبعمل الأشخاص المبدعين عمومًا؟

فيرَّانتي: لا أدري. أعتقد ببساطةٍ أنَّه لا يجوز في هذا العصر أن نسمح بأن يكون الشخصُ أشهَرَ من عمله.

جوبي: هل يعلم أفرادُ أسرتكِ وأصدقاؤك أنَّكِ أنتِ التي ألَّفَت هذه الروايات؟ هل تعتقدين أنَّ أحدهم سيأسف، أو أنَّ حياته ستغدو أصعب، في حال أُميطَ اللثامُ عن هويَّتكِ؟

فيرَّانتي: كنتُ في البدء أخشى أن يعاني أحدٌ من أحبَّتي، أمَّا الآن فلا. لم أعد أشعر بضرورة حمايتهم. إنَّهم يعلمون أنَّ الكتابة هي حياتي، ويتركونني وشأني في زاويتي الصغيرة، بشرطٍ وحيدٍ هو ألَّا أفعل ما يُشعِرُهم بالعار.

جوبي: كيف تتعاونين مع آن غولدستاين، التي تترجم أعمالكِ إلى الإنكليزيَّة؟ هل تُكلِّمينها عبر الهاتف؟ هل تتواصلان عبر البريد الإلكترونيّ؟ هل حضرتكِ على درجةٍ من التحقُّق ممَّا إذا كان الصوتُ الصادرُ من الترجمات هو صوتكِ «الحقيقيّ»؟

فيرَّانتي: أثق بها ثقةً تامَّة، وأعتقد أنَّها فعلت ما في وسعها لتحتضن إيطاليَّتي في إنكليزيَّتها.

جوبي: صرَّحتِ بخصوص «أيَّام الهجران» عن خشيتكِ من أنَّ بعضَ مقاطعها «مجرَّد واجهةٍ للكتابة الجيِّدة». ما الفرق بالنسبة إليكِ بين الكتابة «الجيِّدة» والكتابة «الحقيقيَّة»؟ أو ما نمط الكتابة الذي تشعرين فيه بأنَّكِ تتحرَّكين بكفاءةٍ عالية؟

فيرَّانتي: الكتابة الجيِّدة تتأتَّى عندما يتغلَّبُ التعبُ ومتعةُ السرد الصادق على كلِّ الهواجس، بما فيها الهاجس من الأناقة

الشكليَّة. إنَّني أنتمي إلى فئة الكُتَّاب الذين يرمون النسخة الجميلة ويحتفظون بالنسخة القبيحة، إذا كانت الأخيرةُ تضمن أكبر قدرٍ من الأصالة.

جوبي: في الحديث عن نفسك، وعن الكاتبات المعاصرات، قلتِ إنَّه «يتعيَّنُ علينا أن ننبشَ في أعماق اختلافنا بوسائل متقدِّمة». هل ثمَّة كاتباتٌ أخرياتٌ يفعلن ذلك؟ هلَّا قلتِ لنا أسماء كاتباتٍ ـ أو كُتَّابٍ ـ تُقدِّرينهنّ؟

فيرَّانتي: القائمة تطول. تشهد ساحة الكتابة النسائيَّة اليومَ اتِّساعًا وحراكًا كبيرَيْن. أقرأ الكثير، وأهوى الصفحات التي تجعلني أهتف: ها هو الأسلوب الذي لن أكون قادرةً على الإتيان بمثله! أصنع من هذه النماذج ملفَّ مختاراتٍ يخصُّني، ويُمثِّلُ حسرتي.

جوبي: أعلم أنَّ كثيرًا من النساء يراسلنكِ بعد أن قرأن رواياتكِ. هل يراسلك الرجال أيضًا؟

فيرَّانتي: في البدء كان الرجال يراسلونني أكثر من النساء. أمَّا الآن فازدادت أعداد النساء.

جوبي: هل تحتاجين إلى فترة نقاهةٍ حالما تنشرين كتابًا؟ هل تمرُّ عليكِ فتراتٌ لا تكتبين في أثنائها إطلاقًا؟

فيرَّانتي: لا. هناك شيءٌ ما يدور في رأسي دائمًا، ويُزعِجُني، فتُحسِّنُ الكتابةُ عنه مزاجي.

جوبي: قلتِ إنَّ الكشف عن هويَّتكِ الآن يُعدُّ «تناقضًا مؤسفًا». هل تُثقِلُ ضغوطُ النجاح عليك؟ بِمَ تشعرين حين تدخلين

إلى مكتبةٍ أو مطارٍ وترين كتبكِ مطروحةً للبيع؟

فيرَّانتي: أتجنَّبُ مَشاهِدَ من هذا النوع بحذر. لطالما أشعرني النشرُ بالقلق. يبدو لي نصِّي المنسوخُ آلافَ النسخ شكلًا من أشكال الادِّعاء. يبدو لي إثمًا.

جوبي: هل تعتقدين أنَّكِ تكشفين عن هويَّتكِ شيئًا فشيئًا؟ لعلَّ فضحَها الآن يُعدُّ سبقًا صحفيًّا كبيرًا في الصحافة الثقافيَّة...

فيرَّانتي: سبقٌ صحفيّ؟ هراء! مَن يهمُّهُ ما تبقَّى منِّي خارج رواياتي؟ يبدو لي الاهتمامُ برواياتي مبالغًا فيه أساسًا.

جوبي: قلتِ إنَّ إيلينا، بطلة «صديقتي المذهلة»، لم يكن لها أن توجد بصفتها كاتبةً لولا شخصيَّة ليلا. أهذا ينطبق عليكِ أيضًا؟

فيرَّانتي: تبدو لي الكتابةُ مدفوعةً ومُعزَّزةً بالاصطدامات العَرَضيَّة بين حياتي وحياة الآخرين. أجل، بهذا المعنى، أشعر بأنَّني لم أكن لأكتبَ لو كنتُ مُحصَّنة، ولو لم يبثَّ الآخرون الفوضى في طوايا نفسي.

جوبي: هل تعملين على كتابٍ جديدٍ حاليًّا؟

فيرَّانتي: أجل، لكنِّي ـ في هذه اللحظة ـ أشكُّ بأنِّي سأنشره.

ملحوظة: صدر حوار ليز جوبي في 11 ديسمبر 2015 في «Financial Times» (بريطانيا)، بعنوان «نساء العام 2015، إيلينا فيرَّانتي، روائيَّة».

16. إهدار الذكاء النسائيّ
إجاباتٌ على أسئلة ديبورا أور

أور: عادةً ما يُستَهَلُّ الحوارُ بلمحةٍ عامَّةٍ عن الشخص المستضاف، والظروف المحيطة به. بالنظر إلى الحالة، هل تستطيعين فعلها بنفسكِ يا إيلينا؟

فيرَّانتي: لا أستطيع، لا أعرف كيف.

أور: رواياتكِ حميميَّة، مجرياتها منزليَّةٌ غالبًا، لكنَّها تتأثَّرُ دائمًا بالديناميكيَّات الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة التي نشأت فيها شخصيَّاتكِ. هل لكِ أن تُخبرينا بشيءٍ عن تأهيل وعيكِ السياسيّ؟

فيرَّانتي: ليس لديَّ شغفٌ مميَّزٌ بالسياسة بوصفها مبارزةً مستمرَّةً بين زعماءٍ كبار وصغار، أداؤهم متواضعٌ عمومًا. بل لنقل إنَّها تُسبِّبُ لي الضَجَر. أخلط الأسماء، والأحداث الصغيرة، والمواقف المتَّخذة. لكنِّي أُعير اهتمامًا كبيرًا منذ زمنٍ إلى النزاعات الاقتصاديَّة ـ الاجتماعيَّة، وجدليَّة الأعلى والأسفل.

ولعلَّ هذا مردُّهُ إلى أنَّني لم أولد وأنشأ في رغدٍ ورخاء. كلَّفني تحسين وضعي الاقتصاديِّ جهدًا وعناء، وما زلتُ أشعر بالذنب العظيم من أجل أولئك الذين تركتُهم خلف ظهري. كما توجَّبَ عليَّ أن أكتشف في وقتٍ باكرٍ أنَّه حتى لو تحسَّنَ وضعنا، هيهات أن تختفي الأصول الطبقيَّة، سواء أكنَّا نهبط السلَّمَ الاجتماعيَّ ـ الثقافيَّ أو نصعده. يُشبه ذلك الاحمرار الذي يبرز على الخدَّيْن حتمًا جرَّاء عاطفةٍ قويَّة. وفي رأيي، لا وجود لحكاية، وإن محدودة، تستطيع أن تتجاهل هذا الاحمرار.

أور: يظنُّ كثيرون أنَّكِ تستخدمين اسمًا مستعارًا، لا لكي تحمي نفسكِ فحسب، بل لكي تحمي كذلك جماعةً من النابوليتانيِّين الموجودين في الحقيقة، والذين تستوحين قصصهم. فهل هذه الفرضيَّة سليمة؟

فيرَّانتي: أجل، هذا واحدٌ من بين أسباب خياري.

أور: هل لديكِ فكرةٌ عن رأي هؤلاء الأشخاص برواياتكِ؟

فيرَّانتي: لا. ولكن يجب أن أُوضِّحَ أنَّني لم أعد أحمي نفسي من العالم الذي نشأتُ فيه. اليوم، بالأحرى، أحاول أن أصون إحساسي بذلك العالم، وتلك المساحة العاطفيَّة التي وُلِدَت فيها رغبتي في الكتابة، وما تزال حيَّةً ومستمرَّة.

أور: يعتقد فيليب روث أنَّ «الرزانة، مع الأسف، لا تُناسِبُ الروائيِّين». هل توافقين على هذا الرأي؟

فيرَّانتي: أُفضِّلُ الحديث عن استيلاءٍ غير مستحَقّ، أكثر من الحديث عن عدم رزانة. الكتابة بالنسبة إليَّ شبكة جاروفةٍ تحمل معها كلَّ شيء: عباراتٍ وتعابير، أساليب جسديَّة، أحاسيس،

خواطر، عذابات. باختصار، حيوات الآخرين. فضلًا عن نهب المخزن الهائل الذي يأوي التقليدَ الأدبيّ.

أور: ألا تعتقدين أنَّ خفاءكِ يحدُّ من إمكانيَّة مساهمتكِ في الجدل الناجم عن كتبك؟

فيرَّانتي: لا، لأنَّ عملي ينتهي عند نشر الكتاب. إن كانت الكتب لا تحمل أسبابها في ذاتها ـ تساؤلاتٍ وإجابات ـ فهذا يعني أنَّني أخطأتُ في نشرها. ففي غالب الأحيان، عندما يُزعِجُني شيءٌ ما، أكتب. اكتشفتُ مؤخَّرًا متعة البحث عن إجاباتٍ مكتوبةٍ على أسئلةٍ مكتوبةٍ كهذه. كان هذا يُتعِبُني في السابق، قبل عشرين عامًا، لدرجة أنَّني كنتُ أرفض. أمَّا اليوم، فتبدو لي مناسبةً مفيدة. تساعدني أسئلتكِ على التأمُّل.

أور: اختيار اسم إيلينا، سواء أكان اسمًا مستعارًا لك أم اسمًا لبطلة رباعيَّة «صديقتي المذهلة»، حمل كثيرين على الحديث عن روايةٍ مُقنَّعة. فهل هذه وسيلةٌ وظيفيَّةٌ أدبيَّة، أم إنَّها إشارةٌ عفويَّةٌ تمنحينها لقرَّائك؟

فيرَّانتي: أفادني استخدام اسم إيلينا بتعزيز حقيقة ما كنتُ أرويه. يحتاج الكاتب أيضًا إلى «تأجيل الشكوك طوعًا»، على حدِّ تعريف كولريدج. المعالجة الخياليَّة لموادِّ السيرة الذاتيَّة ـ معالجةٌ أساسيَّةٌ بالنسبة إليّ ـ تغصُّ بالفخاخ. استخدام اسم «إيلينا» ساعدني على الالتزام بالحقيقة.

أور: أحد العناصر المفتاحيَّة في رواياتكِ هو جمالُ النثر وثراؤه وقوَّتُه، إذ يسمح للقارئ بأن يتوصَّلَ إلى خُلاصاتٍ من المواضيع المعروضة التي لا يمكن حصرها، أو يجعله يُصدِّقُ

على الأقلِّ أنَّ هذه الخُلاصات هي خلاصاته. هل كان قرار التقديم عوضًا عن القول واعيًا؟

فيرَّانتي: عندما نروي نهتمُّ بأفعال الشخصيَّات، وردود أفعالها، والمجالات التي تتحرَّكُ في داخلها، والطريقة التي يمرُّ بها الوقت عليها. يُرسي الراوي ما يشبه التدوينة الموسيقيَّة، ويؤدِّيها القرَّاءُ بتأويلها. الحكاية قفصٌ غريبٌ من نوعه، يحبسكِ داخل استراتيجيَّاته، ومع هذا، وعلى النقيض من هذا، يُشعِرُكِ بأنَّكِ حرَّة.

أور: ما الأشياء الأساسيَّة التي تودِّين أن يتعلَّمَها القرَّاء، أو يُفكِّروا بها، بعد قراءة أعمالك؟

فيرَّانتي: اسمحي لي بعدم الإجابة على هذا السؤال. لا يجوز للروايات أن تكون مُزوَّدةً بدليل استعمال، خاصَّةً إن كان ممنوحًا من جانب الكاتب.

أور: هل تتوجَّهين بكتاباتكِ إلى النساء على وجه الخصوص؟

فيرَّانتي: الكتابة هي من أجل البشر أجمعين، دائمًا. لكنِّي مسرورةٌ بأنَّ النساء يُشكِّلن أغلبيَّة مَن يقرأ كتبي.

أور: لماذا؟

فيرَّانتي: نحن النساء جميعًا في حاجةٍ إلى أن نبني شجرة عائلة ـ إن جاز التعبير ـ تخصُّنا، نعتزُّ بها، تُعرِّفُنا، وتتيح لنا النظر إلى أنفسنا بمعزلٍ عن التقليد الذي ظلَّ الرجالُ ينظرون إلينا على أساسه منذ عصور، ويُمثِّلوننا، ويُقيِّموننا، ويُصنِّفوننا من خلاله. وهذا التقليد عريق، زاخرٌ بالأعمال المدهشة، لكنَّه أقصى

الكثير الكثير من النساء. لذا فإنَّ سرد «المزيد» عنَّا، بعمق، وبحرِّيَّة ـ بل باستفزاز ـ أمرٌ مهمّ، يروم إلى صنع خريطةٍ عمَّا نحن عليه، وعمَّا نريد أن نكون عليه. ثمَّة مقولةٌ لأميليا روسِّيلِّي ـ هي من بين شعراء القرن العشرين الإيطاليِّين أشدُّهم تحديثًا وإذهالًا ـ أستخدمها منذ سنواتٍ على أنَّها بيانٌ أدبيٌّ ساخر، ورغم هذا هي في منتهى الجدِّيَّة. ترجع المقولة إلى الستِّينيَّات من القرن الماضي، وهي أشبه بهتاف: «ما أَسْوَدَ الانهماكُ بحيضي وما أعمَقَه!».

أور: تبدو الشخصيَّاتُ النسائيَّةُ في رواياتكِ عالقةً في صراعٍ بين الماضي والمستقبل، التقاليد والحداثة، الامتثاليَّة ومناهضة الامتثاليَّة، وهو صراعٌ مألوفٌ لدى كثيرٍ من نساء الأجيال الأخيرة. ما وضع النساء اليوم، في إيطاليا والعالم؟

فيرَّانتي: أعتبر أنَّنا نحن النساء جميعًا، من كافَّة الفئات العمريَّة، ما زلنا في قلب المعركة. سيدوم الصراع طويلًا، وحتى لو فكَّرنا بأنَّنا تركنا وراء ظهورنا من غير رجعةٍ كلًّا من المجتمع والثقافة البطريركيَّة ولغتها، يكفي أن ننظر إلى العالم في مجموعه لندرك أنَّ هذا الصراع ما يزال بعيدًا كلَّ البعد عن نهايته، وأنَّ كلَّ ما اكتسبناه قد يضيع منَّا مجدَّدًا.

أور: تتحدَّثُ رواياتكِ عن الازدواجيَّة في كلِّ ما يتعلَّقُ بالنجاح، والمسيرة المهنيَّة، والمال، والأمومة، والزواج. أقدمت النساءُ على خطواتٍ كبيرةٍ إلى الأمام. ما المعارك التي ما يزال لزامًا على النسويَّة أن تنتصر فيها؟ وهل هذا النصر يتطلَّب منها أن تنتهجَ استراتيجيَّاتٍ جديدة؟

فيرَّانتي: أوَّلًا، لا ينبغي أن ننسى أبدًا أنَّ هناك مناطق واسعةً من الكوكب يُعدُّ فيها وضع النساء من بين الأفظع. ولكن حتى في المناطق التي اكتسبت فيها النساء حقوقًا عدَّة، ما يزال من الشاقِّ أن تكوني امرأةً تُناهِضُ الطريقةَ التي يُمثِّلُنا بها الرجالُ الأرفعُ ثقافةً وانفتاحًا. نحن أنفسنا في وسط المخاضة. نتردَّدُ بين انجذابٍ متأصِّلٍ إلى المطامح الرجَّاليَّة، وبين الأساليب الجديدة للنسويَّة. نحن نساءٌ حرائر، مناضلات، لكنَّنا نقبل بأنَّ حاجتنا إلى إثبات أنفسنا في هذا المجال أو ذاك يُصدَّقُ عليها من جانب رجالٍ مُتنفِّذين، يستميلوننا بعد أن يفحصوا مدى تشرُّبنا للإرث الرجَّاليّ، ومدى جهوزيَّتنا لتأويله تأويلًا لائقًا يخلو من هشاشات النساء ومتاعبهنّ. ولكن يتعيَّنُ علينا أن ننتفض ونناضل لإحداث تغييرٍ عميق، وهذا لا يمكن أن يحدث إلَّا بتأسيس تقليدٍ نسائيٍّ عظيمٍ يُرغَمُ الرجالُ على مقارنة أنفسهم به. نحن بصدد معركةٍ طويلةٍ إذًا، تتركَّزَ على نشاط المرأة في كافَّة الأصعدة، وعلى تميُّز فكر النساء وأفعالهنّ. لن يتغيَّرَ الوضع جدِّيًّا إلَّا عندما يعترف رجلٌ ما، على الملأ، بامتنانه لعملٍ ألَّفتْهُ امرأة، من دون إبداء طيبة المتكبِّرين الذين يرون أنَّهم متفوِّقون على غيرهم بدرجاتٍ ودرجات.

أور: تلقى إيلينا منذ الطفولة دعمًا من معلِّمة، هي نفسها التي تصدُّ ليلا. هل التحيُّز لصالح إيلينا ظلم، أم إنَّ المعلِّمة تعرف أنَّ ليلا من الأشخاص الذين يعتمدون على أنفسهم في شقِّ طريقهم؟

فيرَّانتي: تتَّسِعُ المدرسة لليلا وإيلينا على السواء، لكنَّ كلًّا

منهما تشعر بالضيق عمومًا. ليلا هي من الأشخاص الذين لا يعترفون بالحدود إلَّا لخرقها، ثم قد يتراجعون بسبب الإجهاد. أمَّا إيلينا فتتعلَّمُ سريعًا كيف تستخدمُ المجالَ المدرسيّ، مثلما ستستخدم مجالاتٍ كثيرةً أخرى على امتداد حياتها، لكنَّ ذلك لا يتمُّ إلَّا باستيعاب جزءٍ من طاقة صديقتها، وتنشيطه بطريقةٍ سرِّيَّة.

أور: كلَّما تقدَّمنا مع ليلا على امتداد الأجزاء الأربعة من «صديقتي المذهلة»، اكتشفنا أنَّها مُفكِّرةٌ راقية، تمرُّ بلحظات ضعفٍ نفسيّ. هل لنا أن نرى ليلا مثالًا لشخصيَّةٍ مُثقَّفةٍ وموهوبةٍ ومُتفرِّدة، على نقيض إيلينا؟

فيرَّانتي: لا. الحكاية مبنيَّةٌ بحيث لا يمكن حصر ليلا أو إيلينا في صيغةٍ حاسمةٍ تجعل إحداهما نقيضًا للأخرى.

أور: تُساهِمُ طباعُ المرأتَيْن المتباينة في التوتير السرديِّ بشكلٍ واضح. هل من المعقول أنَّك، لسببٍ ما، وظَّفتِ هذه الطباع باعتبارها نماذج أصليَّةً يجب التعمُّقُ فيها؟

فيرَّانتي: ربَّما وقع ذلك ـ أؤكِّدُ أنَّه حدث مع أولغا، بطلة «أيَّام الهجران» ـ لكنَّني في هذه الحالة لم أشعر بأنَّ ليلا أو إيلينا قابلتان للاختزال مباشرةً بنموذجٍ أصليٍّ يضمن تجانسهما.

أور: نشهد منذ البداية أنَّ تصرُّفات ليلا وإيلينا مختلفةٌ جدًّا بخصوص الرجال والجنس. هل لامبالاة ليلا تُفسِّرُ سطوتها على الرجال، أم إنَّ للفرق بين المرأتَيْن هدفًا آخر؟

فيرَّانتي: أعتقد أنَّنا ما زلنا نحتاج إلى سرد جنسانيَّتنا، وأنَّ التقليدَ الأدبيَّ الرجَّاليَّ الزاخر، لا سيَّما في هذا المجال، يُشكِّلُ

حجر عقبة. ليست تصرُّفات إيلينا وليلا إلَّا شكلان مختلفان لتكيُّفهما ـ المضني، والتعيس دومًا أو يكاد ـ مع الرجال وجنسانيَّتهم.

أور: هل لنا أن نقول إنَّ العالم الذي وصفتِهِ يُتيح طرقًا نبيلةً قليلةً للإفلات من حياةٍ بائسةٍ ومحفوفةٍ بالمخاطر، باستثناء طريق الدراسة والفكر، للرجال والنساء على حدٍّ سواء؟

فيرَّانتي: لا. تستهويني شخصيَّة إنتسو كثيرًا. طريقه شاقَّة، لكنَّه جديرٌ بالاحترام. وبكلِّ الأحوال، الراوية، إيلينا، هي التي تعتبر الثقافة والدراسة طريقًا للنجاة الفرديَّة من البؤس والجهل. ويبدو أنَّها في هذا الأمر قد تكلَّلَت بالنجاح. لكنَّ التغيُّرات العميقة تحتاج إلى أجيال، ولا بدَّ أن تشمل المجتمع بأكمله. إيلينا نفسها، في بعض الأحيان، تشعر بأنَّ الحيوات الفرديَّة، بما فيها تلك التي حالفها الحظّ، قد تغدو ناقصة، ومُذنِبةً من منظورٍ مُعيَّن.

أور: فكرةُ أنَّ المتميِّزين المنحدرين من الطبقة العاملة هم وحدَهم الجديرون بالثناء، هل تغيَّرَت منذ الخمسينيَّات ـ اللحظة التي تبدأ فيها السلسلةُ الروائيَّة ـ حتى يومنا هذا، أم تجذَّرَت أكثر؟

فيرَّانتي: ستبقى كذلك ما بقي التفاوتُ الطبقيُّ ماثلًا في الامتيازات والأضرار. لقد عرفتُ أُناسًا متميِّزين حقًّا، وغير مهووسين أبدًا بصعود السلَّم الاجتماعيّ. لذا فإنَّ المشكلة الخطيرة هي أنَّ المجتمعات التي تدَّعي المساواة، كمجتمعاتنا،

تشهد إهدارًا مريعًا للذكاء، لا سيَّما الذكاء النسائيّ.

أور: هل تعتقدين أنَّ العلاقة بين ليلا وإيلينا تنافسيَّة؟ وهل القدرة على المنافسة عنصرٌ مهمٌّ لتحديد مكانة المرأة في العالم؟

فيرَّانتي: لا. لا تصلح المنافسة بين النساء إلَّا باستبعاد الغلبة، أي بأن تتعايش مع الوفاق، والمودَّة، والتعاون، والإحساس المتبادل بأنَّه لا غنى للمرأة عن الأخرى، على الرَّغم من الحسد والغيرة وما إلى هنالك من مظاهر للمشاعر السيِّئة الحتميَّة. لا شكَّ بأنَّ خيوط علاقاتنا متشابكة، ولكن لا بأس. كانت طريقتنا في الوجود، لأسبابٍ تاريخيَّة، أكثر تشابكًا وتعقيدًا من الطريقة الرجَّاليَّة، التي خلافًا لذلك اعتادت التبسيط وسيلةً لحلِّ المشكلات.

أور: على الرَّغم من النجاح الملموس الذي أحرزته إيلينا، تظلُّ ليلا الشخصيَّة المهيمنة. يتكهَّنُ القارئُ بأنَّ هذا قد يكون ناجمًا عن واقعِ أنَّ إيلينا تروي عن نفسها وتُحجِّمُ دورها، ربَّما لأنَّها تشعر بأنَّ ليلا تهيمن عليها؛ فهل ستسمحين لليلا يومًا بأن تقصَّ حكايتها؟

فيرَّانتي: لا. احتوت المسوَّدة الأولى على فصولٍ واسعةٍ مكتوبةٍ بقلم ليلا، لكنِّي شطبتُها لاحقًا. لا يمكن لليلا إلَّا أن تكون حكايةَ إيلينا. قد لا تتمكَّنُ من تعريف نفسها بنفسها خارج هذه الحكاية. الأشخاص الذين يحبُّوننا، أو يكرهوننا، أو يكنُّون تجاهنا الإحساسَيْن كليهما، هم القادرون على تجميع الأجزاء المتفرِّقة التي نتكوَّنُ منها.

أور: أيُّ المرأتَيْن تشعرين نحوها بارتباطٍ أكبر؟

فيرَّانتي: أحبُّ ليلا كثيرًا، أي أحبُّ الطريقة التي تروي بها إيلينا عن ليلا، والطريقة التي تروي بها ليلا عن نفسها من خلال صديقتها.

أور: هل يصحُّ التأكيد على أنَّ إيلينا فيرَّانتي، بالنسبة إليكِ، هي محض شخصيَّةٍ غامضة، لا دار لها، لا أهل لها، ولا وجود لها إلَّا في مخيِّلتك؟

فيرَّانتي: لا. إيلينا فيرَّانتي هي مؤلِّفة عددٍ من الروايات. لا شيء فيها غامضٌ طالما أنَّها تظهر، وربَّما أكثر ممَّا ينبغي، داخل كتابتها نفسها، المكان الذي تمارس فيه حياتها الإبداعيَّة باكتمالٍ مطلق. ما أقصد قوله بهذا أنَّ المؤلِّفَ هو مجموع الاستراتيجيَّات التعبيريَّة التي تمنح شكلًا لعالم مُبتَكَر، عالم ملموسٍ للغاية، مأهولٍ بأشخاصٍ ووقائع. وما تبقَّى مجرَّدُ حياةٍ خاصَّةٍ في منتهى الاعتياديَّة.

أور: هل تعتقدين أنَّه أصعب على النساء، الأمَّهات تحديدًا، أن يفصلن حياتهنَّ الخاصَّة عن حياتهنَّ الإبداعيَّة؟

فيرَّانتي: النساء ـ سواء أكُنَّ أمَّهاتٍ أم لا ـ يواجهن حتى الآن عددًا هائلًا من المصاعب في شتَّى المجالات. يجدن أنفسهنَّ مُجبَراتٍ على تحمُّل أشياء كثيرة، وغالبًا ما يُفرِّطن بطموحاتهنَّ لمصلحة مشاعرهنّ، بحيث يغدو إعطاءُ منفذٍ للإبداع عمليَّةً شاقَّةً إلى أبعد الحدود. فهذا يشترط دافعًا قويًّا للغاية، وانضباطًا صارمًا، وتنازلاتٍ عديدة. كما أنَّه ينطوي بالتحديد على

شعورٍ واسعٍ بالذنب. ولضمان الحفاظ على جزءٍ كبيرٍ من حياتهنَّ الخاصَّة، من الضروريِّ ألَّا يبتلعَ النشاطُ الإبداعيُّ كلَّ مظاهر التعبير عن ذواتهنّ. وهذا هو الأعقد بين الشروط.

أور: هل هناك شيءٌ آخر يجب أن تفعله المرأة التي تريد أن تكتب؟

فيرَّانتي: أن تبتعد عن كلِّ أنواع الضغط الاجتماعيّ. ألَّا تشعر بأيِّ التزامٍ يُقيِّدُها بصورتها العامَّة التي من الوارد أن تنشأ. أن تُركِّزَ حصريًّا وبحرِّيَّةٍ قصوى على الكتابة واستراتيجيَّاتها.

أور: هلَّا أخبرتِنا على ماذا تعملين حاليًّا؟

فيرَّانتي: لا أخبر أحدًا بالحكايات التي تجول في ذهني. أخشى فقدان الرغبة في كتابتها.

أور: سؤالٌ أخير: هل تقبلين خالص الشكر من هذه القارئة الممتنَّة إلى أبعد الحدود؟

فيرَّانتي: بل أنا التي أشكركِ جزيل الشكر. عندما يكتب إليَّ القرَّاءُ أشياء من هذا النوع، أندهش أنا نفسي من حظوظ «صديقتي المذهلة»، إذ إنَّ ما يحتوي عليه كتابٌ ما بالفعل يبقى لغزًا يُحيِّرُ مَن ألَّفَه على وجه الخصوص.

ملحوظة: ظهر حوار ديبورا أور في «The Gentlewoman» (بريطانيا)، في 9 فبراير 2016، بعنوان «إيلينا فيرَّانتي... إن صحَّ القول».

17. على الرَّغم من كلِّ شيء
إجاباتٌ على أسئلة نيكولا لاجويا

لاجويا: يتعلَّقُ أحد المظاهر المؤثِّرة لرواية «صديقتي المذهلة» بتوصيف الترابط بين الشخصيَّات، ويتَّضحُ هذا جليًّا في علاقة ليلا بإيلينا، في الطريقة التي تحتفظ كلٌّ منهما بشكلها في كينونة الأخرى، الشكل الذي (باعتباره شكلًا حياتيًّا مستقلًّا تمامًا) يواصل التحرُّك بمعزلٍ عن الوجود المادِّيِّ الذي وَلَّدَه. في كلِّ مرَّةٍ تختفي فيها ليلا من أفق أحداث إيلينا، تواصل إيلينا التحرُّك عمومًا في كينونة صديقتها، ومن المفترض أن يقع العكس أيضًا. إنَّ قراءة رواية حضرتكِ تبعث على الارتياح، ففي الحياة الحقيقيَّة يحدث هكذا. الأشخاص المهمُّون حقًّا بالنسبة إلينا (الذين أعطيناهم فرصةً لاقتحام بواطننا) لا يكفُّون عن استجوابنا، وتعذيبنا، وملاحقتنا، وإرشادنا عند اللزوم. حتى لو كانوا في تلك الأثناء قد ماتوا، أو ابتعدوا، أو كنَّا قد خاصمناهم. وهذا ـ

برأيي ـ يعبث بتأسيس الذكريات. تعتمد الطريقة التي نُعيد بها قراءة رواية حياتنا على كيفيَّة تحرُّك هؤلاء الأشخاص الجوهريِّين بصمتٍ في وجداننا (وكيف يُعدِّلون مفاصل وجودنا). تبدو لي «صديقتي المذهلة» روايةً متَّسمةً بحداثةٍ مطلقة، لاستطاعتها توصيف هذه الآليَّات.

لكنَّ هذا الترابط، على امتداد الأجزاء الأربعة، يشمل محيط الصديقتَيْن بأكمله. نينو، رينو، ستيفانو كارَّاتشي، الأخوان سولارا، كارميلا، إنتسو سكانُّو، جيليولا، ماريزا، باسكوالي، أنطونيو، وحتى المعلِّمة غالياني... يظلُّ الجميع في المدار دائمًا، مع أنَّ قواعد التجاذب المتبادل عندهم ليست مُكثَّفةً كتلك التي تربط إيلينا بليلا، ومن غير الممكن التخلُّصُ من هذا التأثير. يظهر الجميع باستمرار، أحدهم قبالة الآخر. لا شكَّ بأنَّهم يتشاجرون، يتبادلون الخيانة، وفي بعض الحالات يكاد يقتل بعضهم بعضًا. يتراشقون بأقوالٍ وأفعالٍ تكفي، في سياقاتٍ أخرى، لتحطيم العلاقات إلى الأبد. لكنَّ هذا لا يحدث إطلاقًا تقريبًا. ثمَّة كوَّةٌ تبقى مفتوحةً على الدوام (يخطر لي مثال مارتشيلُّو سولارا، الذي ما انفكَّ يتعامل باحترام مع إيلينا حتى بعد هجماتها الصحفيَّة المنشورة في الإسبريسّو). كأنَّ الموت وحده ـ أو الشيخوخة المتقدِّمة ـ يقوى على فسخ روابطهم.

إذا أخذنا في الحسبان طبيعة هذه الروابط، فقد تبدو لعنة. ومع هذا، ألا يمكن اعتبارها نعمةً أيضًا؟ فالبديل قد يكون عزلةً موحشة. أعترف بأنَّني حسدتُهم في بعض الحالات.

فيرَّانتي: من أين أبدأ؟ من الطفولة، من المراهقة. كانت

بعض البيئات النابوليتانيَّة الفقيرة مكتظَّة، أجل، وضوضائيَّة. وكان استجماع الذات، كما يُقال، [أي التأمُّل]، مستحيلًا من الناحية المادِّيَّة. كنَّا نتعلَّمُ باكرًا أقصى درجات التركيز في أقصى مراحل الإزعاج، بحيث إنَّ الفكرة القائلة: «كلُّ ذات، في معظمها، مُكوَّنةٌ من ذواتٍ أخرى»، لم تكن فتحًا نظريًّا، بل أمرًا واقعًا. فأن نكون على قيد الحياة يعني أن نصطدم باستمرارٍ بكينونات الآخرين، وأن يصطدموا بنا، بتداعياتٍ ودِّيَّةٍ أحيانًا، وبتداعياتٍ عدائيَّةٍ أحيانًا أخرى، ومن ثَم بتداعياتٍ ودِّيَّةٍ مجدَّدًا. لم يكن المتشاجرون يكتفون بالاعتداء على الأحياء وشتمهم، بل كان ذلك يطاول الموتى أيضًا. كانوا يحطُّون بكلِّ عفويَّةٍ من شأن الخالات، وبنات العمومة، والأجداد وآباء الأجداد الذين رحلوا عن هذا العالم. إضافةً إلى وجود اللهجة النابوليتانيَّة ووجود الإيطاليَّة الفصيحة. كانت اللغتان تحيلان على مُجتَمَعَيْن مُختَلِفَيْن، غفيرَيْن كلَيْهما. وما كان مألوفًا لدى المجتمع الأوَّل كان مُستَهجَنًا لدى الثاني. ولم تكن الروابط التي تقيمها مع اللغتَيْن متساويةً في الجوهر. تختلف الاستعمالات، وقواعد السلوك، والتقاليد. وإذا بحثتَ عن حلٍّ وسط، وجدتَ لهجةً مصطنعةً أشبه بإيطاليَّةٍ سوقيَّةٍ كذلك.

هذا كلُّهُ يُكوِّنُني (يُكوِّنُنا)، ولكن بلا ترتيبٍ وهرميَّةٍ حتى الآن. لا شيء قد انقضى، كلُّ شيءٍ هنا في الحاضر. لا شكَّ بأنَّه بات عندي اليومَ أماكن صغيرةٌ وهادئةٌ حيث أستطيع أن أستجمعَ نفسي، إلَّا أنَّي ما زلتُ أرى هذا التعبير مضحكًا بحدِّ ذاته. لقد رويتُ عن نساءٍ يعشن لحظات عزلةٍ موحشة، لكنَّ

أذهانهنَّ تفتقر للصمت كليًّا، ولا يستطعن استجماع أنفسهنَّ حتى. العزلة الأقسى، في تجربتي على الأقلّ، ولا أتحدَّثُ كروائيَّةٍ فقط، هي كما يأتي في عنوان كتابٍ جميلٍ جدًّا، ضوضائيَّةٌ دومًا، إلى حدٍّ لا يُطاق. يكتسب الشخصُ أهمِّيَّته عند الكاتب من أنَّه لا يستسلم للصمت أبدًا، حتى لو قطع صلته به منذ زمنٍ بسبب الغضب، أو الصدفة، أو بسبب انتهاء مدَّة العلاقة. فأنا لا أتمكَّنُ من التفكير بنفسي من دون الآخرين، فما بالك بالكتابة؟ ولا أتحدَّثُ عن الأقارب والصديقات والأعداء فحسب، بل عن الأخريات والآخرين الذين يظهرون اليوم في الصور حصرًا: الصور المتلفزة، وصور المجلَّات، مُحزِنين أحيانًا، وعدوانيِّين من فرط ثرائهم في أحيانٍ أخرى. وأتحدَّثُ عن الماضي، عمَّا نُسمِّيه التقليد بالمعنى الواسع للكلمة. أتحدَّثُ عن جميع الآخرين الذين عاشوا في هذا العالم قبلنا، الذين تحرَّكوا وما زالوا يتحرَّكون من خلالنا. يُحقِّقُ جسدنا بأكمله، شاء أم أبى، بعثًا باهرًا للموتى، بينما نتقدَّمُ تجاه موتنا نحن أنفسنا. إنَّنا مترابطون، مثلما تقول حضرتك. ويجدر بنا أن نُربِّي أنفسنا على النظر بعمقٍ إلى هذا الترابط ـ أسمِّيه تشابكًا، أو بالأحرى *فرانتوماليا* ـ لنحظى بوسائل ملائمةٍ للحديث عنه. وسواء أكنَّا في صميم الهدوء أم في أشدِّ الأحداث هيجانًا، في مأمنٍ أم في خطر، بريئين أم مُفسِدين، نحن زحمة الآخرين. وهذه الزحمة هي نعمةٌ للأدب بالتأكيد.

ولكن عندما نتطرَّقُ إلى مادِّيَّة الأيَّام، التعب اليوميِّ من العيش، أستصعب لعبة انقلاب المعنى: لعنة / نعمة، نعمة / لعنة. أشعر بأنَّني أكذب إن اعتبرتُ إرثَ الحارة إيجابيًّا. أتفهَّمُ

أنَّ أردية العالم الضيِّقة والممانِعة التي رويتُ عنها قد تأخذ ملامح الترياق. ثمَّة لحظاتٌ عديدة، في «صديقتي المذهلة»، تبدو خلالها البيئةُ التي تغرق فيها ليلا وإيلينا، على الرَّغم من كلِّ شيء، ودودًا ومُرحِّبة. ولكن لا ينبغي أن نغفل عن هذا الـ «على الرَّغم من كلِّ شيء». الروابط مع الحارة ترسم حدودًا، تضرّ، تُفسِدُ أو تؤدِّي إلى الفساد. وليس أمرًا جيِّدًا أنَّنا لا نستطيع قطعها، وأنَّها تُبعَثُ بعد انحلالها الظاهريّ. إنَّ القيامة المفاجئة للسلوك المشين من باطن السلوك الحسن، ما لم تتبعه ابتسامة، ما زال يبدو لي أحد أعراض مجتمع غير جديرٍ بالثقة، وما كان ليبقى قائمًا لولا التواطؤ والانتهازيَّة. فهو بالتالي مستعدٌّ لتجرُّع الغضب والنفاق كي لا تنتهي به الحال إلى حربٍ مفتوحةٍ تقتضي خياراتٍ حاسمة: أنت تنحاز إلى هذا الصفّ، وأنا إلى ذاك.

كلَّا إذًا، ما يجعل حشدَ الحارة الصغير متراصًّا هو معطوبٌ فعليًّا لا محالة، ويبدو في نظري لعنة. ولكن، بطبيعة الحال، هذا الحشد مُكوَّنٌ من بشر، ولدى البشر دومًا، بين تناقضاتهم الكثيرة، إنسانيَّةٌ نفيسةٌ تخصُّهم، ويجب على الحكاية أن تراعي هذه الإنسانيَّة، وإلَّا باءت بالفشل. لا سيَّما أنَّ الناس تتناقل ما عندها من طيبة، وما عندها من شرّ، من دون أن تنتبه حتى. الحارة صُوِّرَتْ بناءً على هذا، وليلا وإيلينا مخلوقتان من مادَّتها، لكن كما لو أنَّها في الحالة السائلة وتجرف معها كلَّ شيء. كنتُ أريدهما أن تكونا قادرتَيْن على الحركة، رغمًا عن ثبات بيئتهما المنغلقة، وأن لا يكون بوسع شيءٍ أن يُجمِّدَهما بالفعل، وبالأخصِّ أن تتناوبا على عبور إحداهما الأخرى كأنَّهما من هواء، ولكن من دون أن

تستطيعا التحرُّرَ من قوَّة جاذبيَّة مسقط رَأْسَيْهِما. كان يجب عليهما أيضًا أن تشعرا بقوَّتها، هما خاصَّة، على الرَّغم من كلٍّ شيء.

هكذا إذًا، ربَّما هذه العبارة: «على الرَّغم من كلٍّ شيء» هي الأصعب على السرد من الناحية الفنِّيَّة. ينبغي مراعاة هذا الـ «كلّ شيء»، ألَّا نتناساه، أن نتمكَّنَ من تحديده رغمًا عن كلٍّ أقنعته، حتى لو استطاعت الروابط الودِّيَّة، والعادات المكتسبة منذ الطفولة، والروائح، والنكهات، والأصوات المشحونة باللهجة المحكيَّة، أن تغرينا، وأن تُرقِّقَ مشاعرنا، وأن تُحيِّرَنا، وأن تجعلنا مضطربين أخلاقيًّا. ولعلَّ تثبيت النوعيَّة المتقلِّبة لأشكال الوجود على الصفحة، يستدعي الابتعاد عن الحكايات المحدَّدة بعنايةٍ مفرطة. فنحن جميعًا خاضعون لتعديلٍ متواصل، لكنَّنا لكي نداري خشيتنا من الزوال السريع، نُموِّهُ هذا التعديلَ حتى الشيخوخة بكافَّة آثار الاستقرار، التي من أهمِّها ما يفوح من الروايات تمامًا، خاصَّةً عندما تقول لنا: جرت الأمور على هذا النحو. لا أحبُّ هذا النوع من الكتب، أُفضِّلُ تلك التي لا يعرف حتى راويها كيف جرت الأمور بالضبط. لطالما عنى لي السردُ إضعافَ التقنيَّات التي تُقدِّمُ الحدثَ كما لو أنَّه حجر زاويةٍ غير قابلٍ للنقاش، وتقوية الحدث الذي يعرض عدم الثبات. حكاية إيلينا غريكو الطويلة تتَّصفُ كلِّيًّا بعدم الثبات، وربَّما تتفوَّقُ في ذلك على ديليا وأولغا وليدا، بطلات رواياتي السابقة. ما تُرتِّبُهُ إيلينا على الصفحة، بأمانٍ ظاهرٍ في البدء، يصبح دومًا أكثر خروجًا عن السيطرة. ما الذي تشعر به هذه الراوية حقًّا؟ بِمَ تُفكِّر؟ ماذا تفعل؟ وبِمَ تُفكِّرُ ليلا وماذا تفعل هي وجميع مَن يظهر في حكايتها؟ أردتُ، في «صديقتي المذهلة»، أن

يتشكَّلَ كلُّ شيءٍ وأن يتشوَّه. إذ إنَّ إيلينا أخذت على عاتقها أن تروي عن ليلا، لكنَّها بذلك وجدت نفسها مضطرَّةً إلى الروي عن الآخرين جميعًا، وعن نفسها بينهم، ضمن لقاءاتٍ وصِداماتٍ تترك آثارًا مختلفةً جدًّا. الآخرون، بالمفهوم الأشمل، مثلما قلتُ سابقًا، يصطدمون بنا باستمرار، ونصطدم بهم أيضًا. لذا تتهتَّكُ فرادتُنا، ميزتُنا، هويَّتُنا، بلا هوادة. وعندما نهتف في آخر النهار: «إنَّني مُحطَّمة»، فنحن نعني ذلك حرفيًّا. وإذا تمعَّنَّا في الأمر، اكتشفنا أنَّنا نتكوَّنُ من الصدمات المُزعزِعة التي نتلقَّاها أو نُنفِّذُها، وأنَّ حكاية تلك الصدمات هي حكايتنا الحقيقيَّة. وإنَّ قصَّ هذه الحكاية يعني سردَ التداخلات والفوضى، أو وفقًا للتعريف الفنِّيّ: سرد الامتزاج المتضارب للأساليب التعبيريَّة والشيفرات والأنواع. نحن أجزاءٌ متفرِّقةٌ ومتنافرة، تجمعنا آثارُ التراصّ ـ التمظهرات الأنيقة والشكل الجميل ـ على الرَّغم من عشوائيَّتها وتناقضها. والصمغ الأرخص هو الصورة النمطيَّة. الصور النمطيَّة تُهدِّئنا. لكنَّ المشكلة، كما تقول ليلا، هي عندما تنحلُّ هوامشُ هذه التصوُّرات، وإن لبضع ثوان، فتدفعنا إلى الذعر. في «صديقتي المذهلة»، حسب نيَّتي على الأقلّ، تمازجٌ دقيقٌ بين التنميط وانحلال الهوامش.

لاجويا: تُبدي ليلا إعجابًا كبيرًا ببازوليني ـ إذ تذهب إلى ندوته صحبة نينو ـ ومع هذا لا يظهر أيُّ طيفٍ لما قد يُجسِّدُهُ نينيتّو داڤولي[1] على امتداد الرباعيَّة كلِّها. ولا حتى لشخصيَّة

(1) ممثِّلٌ إيطاليٌّ عمل مع بازوليني في عدَّة أفلام، وكان عشيقه لفترة، وصديقه =

«جينّاريلّو»، الفتى المفعم بالطيبة والجمال الباطنيّ، على غرار ما كان بازوليني يتخيّلُ النموذجَ الأصليَّ للشبّان النابوليتانيِّين في كتابه «رسائل لوثريَّة» (حتى إنَّ نينو في المشهد ذاته يصف بازوليني بـ «الشاذّ» الذي أتى لإحداث «بلبلةٍ لا غير»). ما أقصده هو أنَّ الطبقة البروليتاريَّة الدنيا، في روايتكِ، ليس لديها أيُّ نفوذٍ مُخلِّص. فهي في جانب الحقِّ من حيث المنظور التاريخيّ، وتتواجد بأعنف الصور دومًا في جانب الباطل على المستوى العمليّ. من الصعب هضم الفكرة، ومع هذا فمَن نشأ في تلك البيئات أو احتكَّ بها، لا يمكنه إلّا أن يُعجَبَ بواقعيَّة وصفكِ المطلقة، لدرجة أن تهتزَّ عواطفه ويحبَّها.

شبَّهَكِ بعضُ النقّاد بآنّا ماريّا أورتيزه وإلسا مورانته، وأرى أنَّهم على حقّ. لكنَّ توصيفكِ للرعاع هو أقرب إلى الشرذمة البشريَّة المريعة التي وصَّفَها كورتزيو مالابارته في روايته «البشرة»، من الرعاع في كتاب أورتيزه «البحر لا يُبلِّلُ نابولي»؛ فهل هذا النوع من الرعاع لا يُرجى صلاحه حقًّا؟

فيرّانتي: لا أدري بخصوص مالابارته. عليَّ أن أُعيد قراءته. لم ألمس أيَّ تشابهٍ مقصودٍ برواية «البشرة»، وكنتُ قد قرأتُها منذ زمنٍ طويل. ومن جهةٍ أخرى، لطالما رأيتُ نموذجَ جينّاريلّو بعيدًا جدًّا عن تجربتي. إلّا أنَّ نصَّ «المدينة القسريَّة» من كتاب «البحر لا يُبلِّلُ نابولي» بدا لي دومًا نقطة انطلاقٍ ضروريَّة، خلال

المقرَّب. والمقصود به هنا، أغلب الظنّ، مُؤيِّدون لفكر بازوليني ومُحبُّون لشخصه. (المترجم)

مراحل مختلفةٍ من حياتي، كلَّما حاولتُ أن أروي ما أشعر بأنَّني أعرفه عن مدينتي. الحديث عن الإيحاءات الأدبيَّة هو أمرٌ صعبٌ دائمًا: أبياتٌ عرجاء، سطران منسيَّان، صفحةٌ جميلةٌ لا نُقدِّرُها للوهلة الأولى، غالبًا ما يكون أثرها، الآتي عبر طرقٍ ملتوية، أقوى من الملاحم الأدبيَّة التي نستعرضها عن حسن نيَّةٍ لنعطي أنفسنا وزنًا وقيمة. فماذا عساني أقول؟ إنَّ ليلا وإيلينا، في مقاصدي على الأقلّ، لم تولدا وتترعرعا في حضن شرذمةٍ بشريَّةٍ مريعة. إلَّا أنَّ بيئة الحارة لا تُقدِّمُ نموذج جينَّاريبلُّو، الذي طرحه بازوليني نفسه على أنَّه معجزةٌ من صنع مخيِّلته، استثناءٌ وسط فاشيِّين دنيئين كثر، حسب تعبيره. مدينة الرعاع التي أعرفها مُكوَّنةٌ من أناسٍ عاديِّين لا يتوفَّر لديهم المال، لكنَّهم يسعون وراءه، وضيعون لكنَّهم عنيفون، لا يتمتَّعون بالامتياز غير المادِّيِّ للثقافة الرفيعة، ويسخرون ممَّن يرى أنَّ النجاة متُعلِّقةٌ بالدراسة، لكنَّهم ينظرون إلى الدراسة بإجلال.

لاجويا: الدراسة جوهريَّةٌ بالنسبة إلى ليلا وإيلينا. الثقافة هي المسار الوحيد للخروج من سنِّ القصور. وعلى الرَّغم من كثرة الأهوال التي يتوجَّبَ عليهما مواجهتها خلال الحياة، نادرًا ما تفقد الصديقتان الثقة بقوَّة التعليم. وحتى عندما لا تفضي الدراسة إلى نتيجةٍ عمليَّة، لا تضع ليلا وإيلينا أهمِّيَّتها في بناء الفرد موضع نقاش. ما رأيكِ بإيطاليا في العصر الراهن، المكتظَّة بخرِّيجين هائمين على وجوههم؟ صحيحٌ أنَّ علاقة بعض هؤلاء الشبَّان بالتعليم غير ميؤوسٍ منها، كما عند ليلا وإيلينا، وصحيحٌ أيضًا أنَّ الأجيال اللاحقة (جيل ديدي وإيلسا، على سبيل المثال) قد تجد

وسائل أخرى لتجتاز خطَّ الظلِّ عن طريقها، ورغم هذا، في المحصِّلة، لا تبدو الدراسة وسيلة خلاصٍ كغيرها.

فيرَّانتي: أوَّلًا، لا أُفضِّلُ اختزال الدراسة باعتبارها مجرَّد وسيلة خلاص. كانت الدراسة تُعدُّ جوهريَّةً للحراك الاجتماعيِّ خاصَّة. ففي إيطاليا ما بعد الحرب العالميَّة الثانية، وطَّدَ التعليمُ هرميَّاتٍ قديمة، لكنَّه فتح الطريق أمام استمالة ذوي الجدارة، حتى إنَّ مَن بقي في الأسفل كان يقول: ساءت ظروفي إلى هذه الدرجة لأنَّني رفضتُ الدراسة. إنَّ حكاية لينو، وحكاية نينو كذلك، تُبرِزُ استعمال التعليم بهذه الطريقة. لكنَّ الرواية تؤشِّرُ إلى خللٍ ما أيضًا: بعض الشخصيَّات تدرس، لكنَّ دربها يتعثَّر. باختصار، كان ثمَّة أيديولوجيا خاصَّةٌ بالتعليم لم تعد تصلح اليوم، وبات إخفاقه جليًّا: الخرِّيجون الهائمون على وجوههم يُقدِّمون شهادةً مأسويَّةً على أنَّ الأزمة الطويلة الأمد لتشريع الهرميَّات الاجتماعيَّة على أساس المؤهِّلات العلميَّة وصلت إلى نهايتها. ولكن، في الرواية طريقةٌ أخرى لتصوُّر الدراسة، وهي طريقة ليلا. إذ حُرِمَت من المرحلة الابتدائيَّة كلِّيًّا ـ وكانت هذه المرحلة أساسيَّةً لا سيَّما للبنات، وللبنات الفقيرات تحديدًا ـ ووضعت على عاتق لينوتشا طموحاتها بالصعود الاجتماعيِّ الثقافيّ. تصبح الدراسة بالنسبة إلى ليلا مظهرًا لقلقٍ متواصلٍ للذكاء، ضرورةً مفروضةً من جانب ظروف العيش الفوضويَّة واللامتناهية، وسيلةً لكفاحٍ يوميّ (تحاول ليلا أن تفرض هذه الوظيفة الأخيرة على صديقتها «التي درست»). فبينما تُمثِّلُ لينا النهايات الأليمة للنظام القديم، تستعرض ليلا بكامل شخصها

أزمته، وتقترح مستقبلًا ممكنًا بمعنى ما. أمّا كيف ستتشكَّلُ الأزمة ثانيةً في ظلِّ عالمٍ أليم نعيش فيه؟ فلا أدري. يجب أن ننتظر. هل ستتَّضح تناقضاتُ النِّظام التعليميِّ إذا أشرنا إلى انحطاطه؟ هل ستنتشر الثقافةُ الرفيعةُ من دون أن تقترن بطريقة كسب لقمة العيش؟ هل سيكون لنا اجتهادٌ ثقافيٌّ أكبر وذكاءٌ أقلّ؟ إنَّني في العموم مفتونةٌ بأولئك الذين يُنْتِجون الأفكار، لا بالذين يُفسِّرونها. مع أنِّي أُقرُّ بأنَّ عالمًا من العباقرة الذين يبتكرون أفكارًا عظيمةً يبدو لي غايةً رائعة. سأشعر بأنَّني أفضل حالًا في عالمٍ كذاك.

لاجويا: يبدو صحيحًا ما قرأتُهُ في أكثر من مقالةٍ عن أنَّ «صديقتي المذهلة» لا تنفتح على فلسفة التعالي (مثلما صوَّرَها الأدبُ في معظم القرن العشرين على الأقلّ)، لكنَّها تحتوي على *انحلال هوامش* ليلا، أي اللحظات الجوهريَّة التي يتفكَّكُ فيها العالمُ على مرأى إحدى البطلتَيْن، وينزاح عن محوره ليكشف عن عريه الذي لا يُحتَمَل: كتلةٌ فوضويَّةٌ ومشوَّهة، «واقعٌ مُشتَّت، لزج»، لا معنى له. هذه لحظاتٌ رؤيويَّة، لكنَّنا بصدد رؤى مريعةٍ في كلِّ مرَّة، لم تُذكِّرني بإشراقات مرضى الصرع من شخصيَّات دوستويفسكي بقدر ما ذكَّرَتني بـ «آنَّا كارينينا»، عندما تراقب بطلة رواية تولستوي الطرقاتِ المزدحمة بالناس، وتتيقَّنُ من أنَّ الحياة لا معنى لها، والحبَّ لا وجود له، وأنَّنا مخلوقاتٌ مرميَّةٌ في الفوضى، تتحكَّمُ بنا قوى قد تُعرِّفُها أشلاءُ الوهم الأخيرة بأنَّها دنيئة، في حين أنَّ تلك القوى (وهذا هو الأسوأ) هي ما هي عليه ليس إلَّا. ليست أطيب ولا أخبث من قانون الجاذبيَّة. وبعد ذلك بقليل تُلقي آنَّا كارينينا بنفسها تحت قطار.

لا أستطيع (ولا أطلب من حضرتكِ) استيعاب ما إذا كان تخوّفُ لينا راجعًا لفكرة أنَّ الكون خلال ***انحلال الهوامش*** يظهر على مرآها خاليًا من أيِّ معنى، أو ليقينها بأنَّ حالة التجلِّي هذه تُوسِّعُ آفاق الرؤية إلى أقصى ما هو متاحٌ للإنسان. رؤيةٌ يُفهَمُ من خلالها، خلافًا لما سبق، أنَّه ثمَّة معنى (وإمكانيَّةً للسلام، والسعادة إذًا)، لكنَّه موجودٌ بصورةٍ مُجرَّدة، فهو عصيُّ المنال، فضلًا عن أنَّ إدراكه مُتعذِّرٌ على حواسِّنا. ما يهمُّني متعلِّقٌ بالاختلاق بالأحرى. «الأشياء المتخيَّلة ـ على حدِّ قول لينا ـ بمتانتها المادِّيَّة والمعنويَّة، كانت تُهدِّئُ من روعها». الأشياء المتخيَّلة هي السدود التي ننصبها في وجه الفوضى والعنف المُحْدِقَيْن بنا. الأدب هو شيءٌ مختَلَق، من وجهة النظر هذه. وحتى القانون أو الفلسفة كذلك. وهذا، من جهة، قد يحكم علينا بالتعاسة، لأنَّ الوهمَ وحدَه (أن نؤمنَ بأنَّ الشيء المختَلَق هو حقيقة) يُطمئننا. ولكن، من جهةٍ أخرى، أتساءل، أليست هذه هي طبيعتنا (أن نختلق «أشياء متخيَّلةً» تسمح لنا بالتواصل الفعليِّ بيننا، ومع العالم)، لذا فهي أسمى تطلُّعاتنا؟

فيرَّانتي: أتعجَّبُ دومًا عندما ينتقدني أحدهم على أنَّ رواياتي لا تنفتح على فلسفة التعالي. أودُّ هنا الإعلان عن مبدأ: منذ أن كنتُ في الخامسة عشرة من عمري لا أؤمن بملكوت أيِّ إلٰه، لا في السماء ولا على الأرض، بل يبدو لي ذلك الملكوت خطيرًا أينما كان. ومن جهةٍ أخرى، أتَّفقُ مع الرأي القائل إنَّ لمعظم المفاهيم التي نستخدمها أصولًا لاهوتيَّة. اللاهوت يساعدنا على فهم من أين انبثقت رواسبُ القهوة التي نلجأ إليها حتى الآن. أمَّا

بخصوص ما تبقَّى، فلا أدري ماذا أقول. تسلوني القصصُ التي تفرض انعطافةً بعد اجتياز الرعب، التي يتحرَّرُ فيها الفردُ حين يُثبِتُ أنَّ السلام والسعادة ممكنان، أو أنَّه من الممكن العودة إلى جنَّة عدنٍ خاصَّةٍ أو عامَّة. لكنِّي حاولتُ أن أكتبَ مثلها، في الماضي، واكتشفتُ أنِّي لا أؤمن بها. إنَّما تجذبني صور الأزمة، الأختام المحطَّمة، ولعلَّ *انحلال الهوامش* راجعٌ لهذا. انحلالُ الأشكال وتفكُّكُها هو الإطلالة على الفظيع، على غرار «التحوُّلات» لدى أوفيد، «التحوُّل» لدى كافكا، وما شابهها في رواية كلاريس ليسبكتور الخارقة «الآلام بحسب ج. ه». لا يمكن المضيُّ إلى الأمام، ينبغي اتِّخاذُ خطوةٍ إلى الوراء، والاندماج مجدَّدًا في خيالٍ بديعٍ يكفل النجاة. لكنِّي لا أعتقد أنَّ كلَّ التخيُّلات التي نُنشِئها بديعة. أتَّفقُ مع التخيُّلات المعذَّبة، التي تولد جرَّاء أزمةٍ عميقةٍ لكافَّة أوهامنا. أحبُّ الأشياء المتخيَّلة عندما تحمل علامات احتكاكٍ مباشرٍ مع الفظيع، أي إدراكنا بأنَّها متخيَّلة، لا تصمد إزاء الصدمات طويلًا. الكائناتُ البشريَّةُ حيواناتٌ عنيفةٌ جدًّا، ومُرعِبٌ هو الشجارُ الذي يستعدُّون دومًا لتفجيره لفرض سترة النجاة المُخلِّصة والأبديَّة خاصَّتهم، وتمزيق سترة الآخرين.

لاجويا: تحفل «صديقتي المذهلة» بالمشاجرات الخالدة. دوَّنتِ العراكَ وفوراتِ غضب الكثير من الشخصيَّات بأسلوبٍ بارع، يُصيب بالعدوى تقريبًا. كانت تراودني أثناء القراءة رغبةٌ في الضرب بقبضة يدي على الطاولة لغايةٍ واحدة، وهي التضخيم الحسِّيُّ للانفجار الشفهيِّ لنونتسيا شيرولُّو، أو والدة إيلينا.

ولطالما ذُهِلتُ بانفعال الفقراء في إيطاليا. ذخيرتهم في هذا المجال وفيرةٌ بشكلٍ لا يُصدَّق. شتائمُ يتقيَّأونها بلا توقُّف. اتِّهاماتٌ ضاريةٌ وحمقاء. شدُّ شَعر. تجديفٌ يفوق الوصف. كان جدَّاي لأمِّي من صغار المزارعين، بينما كان جدِّي لأبي سائق شاحنة. نادرًا ما صادفت، في بيئاتٍ أخرى، طريقتهم في القدح والذمِّ التي ينهالون بها على بعضهم بعضًا. وغالبًا ما كانوا يُشنِّعون بحقِّ أنفسهم، أو بحقِّ القدر (حتى لو كان ذلك يحدث في المدن أكثر من الأرياف). وفي بعض الحالات أفتقد مسبَّاتهم. لا أعتقد أنَّ فورات الغضب هذه مشتركةٌ لدى المظلومين من كلِّ الشعوب. في فرنسا، تجري الأمور على هذا النحو تقريبًا. وفي بريطانيا كذلك. ولكن في بعض البلدان الشرقيَّة (تايلاند مثلًا)، ظاهريًّا على الأقلّ، يهاجم الفقراءُ القدرَ بطريقةٍ أخفَّ عنفًا بكثير.

إذًا، أتفهَّمُ من جهةٍ أنَّ مشهد البذاءة قد يبدو حزينًا ومنحطًّا، بل بهيميًّا. ومن جهةٍ أخرى أسألكِ: ألا تُعَبِّر البذاءة عن بداية الحضارة؟ عن تصوُّرٍ فطريٍّ للفقر على أنَّه ظلم؟

فيرَّانتي: نعود إلى المشاجرات. أجل، فلنقل إنَّ العراك بين الفقراء افتتاحيّ. الافتتاح حيلةٌ بلاغيَّةٌ مثيرةٌ للاهتمام، تُمثِّلُ مجازيًّا الإرجاءَ بين طرفَيْن متناقضَيْن، وهي عمليَّةٌ تُلخِّصُ ـ بفاعليَّة ـ الزمنَ الذي نعيش فيه. عندما ينهار مفهومُ الوعي الطبقيِّ والصراع الطبقيّ، نضع الفقراء، واليائسين الذين لا يمتلكون إلَّا كلماتٍ غاضبة، نضعهم عند العتبة شفهيًّا، ما بين الانفجار المنحطِّ المُفضي إلى الحيونة، والانفجار التحرُّريِّ المُفضي إلى

الأنسنة، الذي يُطلِقُ ما يشبه حملة تطهير. لكنَّ العتبة في الواقع تخضع لتجاوزاتٍ بلا انقطاع، وتصبح حربًا داميةً بين الفقراء، تُسفَكُ فيها الدماء، أو تؤدِّي إلى مصالحة، لكنَّها مصالحةٌ بطعم العودة إلى الطاعة، إلى تبعيَّة الأضعف للأقوى، إلى الانتهازيَّة. بداية الحضارة، إن أردتَ، هي إحساس المرء بكرامته التي تُرافِقُ الحاجةَ إلى التغيير، وإلَّا ظلَّت المشاجراتُ بين الفقراء استنساخًا متكرِّرًا لدِيَكَة رينتزو ترامالينو[1].

لاجويا: اعذريني إن عدتُ إلى الاستشهاد بمالابارته. يحضرني مقطعٌ من روايته «البشرة»، يقول فيه: «ماذا تتوقَّعون أن تجدوا في لندن، وباريس، وفيينا؟ ستجدون نابولي. قَدَرُ أوروبا كلِّها أن تصبحَ نابولي».

لم أستطع إلَّا أن أربطه، وإن تناظريًّا، ببعض اعتبارات لينوتشا: «نابولي هي المدينة الأوروبيَّة الكبرى التي يتجلَّى فيها بُطلان التعويل على التقنيَّات، والعلم، والازدهار الاقتصاديّ، ورأفة الطبيعة، والتاريخ الذي يُفضِي إلى الأفضل بالضرورة، ويتبيَّنُ فيها أنَّ الديموقراطيَّة لا أساس لها. بلغت بي الخيبة أشدَّها إذ كتبتُ ذات مرَّة، استنادًا إلى سوداويَّة ليلا: لن تنفعك

---

(1) «ديكة رينتزو ترامالينو»: تعبيرٌ إيطاليٌّ مأخوذ من الرواية الأهمِّ في الأدب الإيطاليِّ المعاصر، «الموعودان بالزواج»، للأديب الكبير ألساندرو مانتزوني. الحال أنَّ بطل الرواية اتَّجه إلى محامٍ ليحلَّ له مسألة، حاملًا إليه أربعة ديكةٍ مخصيَّةٍ عربون تقديرٍ على أتعابه. إلَّا أنَّ الديكة، في طريقها إلى الموت المحتوم، تتناقر وتتهارش. وهكذا أصبحت هذه الحادثة مضربَ مثلٍ على أيَّة جماعةٍ تتنازع وتتناحر في أوقات الشدَّة، عوضًا عن أن تتَّحدَ وتتكاتف في مواجهة الخطر المُحْدِق بها. (المترجم)

الولادة في هذه المدينة إلَّا لمعرفة شيءٍ واحدٍ فقط، معرفةً فطريَّةً تقريبًا، وقد بدأ الجميع يعيه مؤخَّرًا على الرَّغم من اختلاف وجهات النظر: الحلم بالتقدُّم بلا حدودٍ هو في الحقيقة محض كابوسٍ بشع، ملؤه الضراوة والموت».

يتَّصل انعدام الثقة بالتاريخ بانعدام ثقةٍ حاسم بالكون، أو الطبيعة، تتحدَّثُ عنه الراوية مرَّةً أخرى في مطلع الجزء الثالث: «انتصرتُ عليها بالفعل، لكن لا لشيءٍ سوى لأكتشف، بعد عقودٍ قادمة، أنِّي كنتُ مخطئة؛ لأكتشف أنِّي وسط طوقٍ من خواتم تزداد حلقاته اتِّساعًا: الحيُّ يُحِيل على المدينة، والمدينة تُحِيل على إيطاليا. ومن إيطاليا إلى أوروبا، ومن أوروبا إلى الكوكب بأسره. واليومَ أرى الأمر هكذا: ليس الحيُّ وحده موسومًا بالبلاء، ليست نابولي وحدها، بل كوكب الأرض برمَّته. الكون مريضٌ، أو ربَّما الأكوان كلُّها مريضة. والبراعة إنَّما تكمن في التواري عن الأنظار، وفي إخفاء الحالة الحقيقيَّة للأشياء».

سأكتفي وأتوقَّف عند التاريخ. إنَّ رواية «صديقتي المذهلة» هي أيضًا نشيدٌ حزينٌ لأوهام النصف الثاني من القرن العشرين، أو ربَّما لحداثتنا قاطبة. يُفزِعُني كثيرًا بعضُ المؤرِّخين عندما يُصرِّحون مؤخَّرًا بأنَّ الأعوام الأربعين الممتدَّة بين 1950 و1990 (الفترة التي انخفض خلالها سوءُ توزيع الثروات، وأصبح الحراكُ الاجتماعيُّ أمرًا واقعًا، وأدَّت الجماهيرُ الشعبيَّةُ أدوارًا قياديَّةً بارزةً في معظم الأوقات)، قد يُنظَرُ إليها على المدى الطويل باعتبارها لحظةَ استثناءٍ طفيفةً في إطارٍ عامٍّ تتمثَّلُ فيه القاعدةُ بانعدام المساواة الهائل. وقد بدأ القرن الحادي والعشرون باتِّساع

الهوَّة بين الفقراء والأثرياء بشكلٍ كبير؛ فهل يبدو لكِ النصفُ الثاني من القرن العشرين مجرَّد لحظةٍ عابرةٍ حقًّا؟ أليس من الواقعيِّ أن نرى، خلافًا لذلك، أنَّ المستقبل غير مكتوب؟

فيرَّانتي: بلى، أعتقد أنَّ المستقبل غير مكتوب. لكنَّ التاريخ والقصص جميعًا مكتوبة، مكتوبةٌ بالإطلال من شرفة الحاضر للنظر إلى عاصفة الماضي الرعديَّة، التي لا يضاهيها شيءٌ في التنقُّل. يتوافر الماضي إمَّا عن طريق مصفاة النوستالجيا، أو عن طريق التحقيق القضائيّ. لا أحبُّ النوستالجيا، لأنَّها تؤدِّي إلى عدم رؤية الآلام الفرديَّة، ونطاقات البؤس الواسعة، والضحالة الثقافيَّة والمدنيَّة، والفساد المستشري، والتخلُّف الحاصل بعد تقدُّمٍ ضئيلٍ ومُضلِّل. أُفضِّلُ إدراج أدلَّة الشهود في ملفٍّ عدليّ. الأربعون عامًا التي ذكرتَها حضرتك كانت في الواقع عسيرةً وأليمةً لكلِّ مَن مرَّ بإعاقة. وهنا أقصد بالإعاقة، أيضًا وتحديدًا، أن تكون امرأة. ليس هذا فحسب. الجماهير العريضة التي قدَّمت تضحياتٍ غير إنسانيَّةٍ بغية صعود درجاتٍ قليلةٍ في السلَّم الاجتماعيّ، اختبرت منذ السبعينيَّات عذابات الهزيمة، هزيمتها وهزيمة أبنائها. دع عنك ما يشبه الحرب الأهليَّة الكامنة، التي تُسمَّى بالسلام العالميِّ المهدَّد دومًا، وبدايات إحدى أشدِّ الثورات التكنولوجيَّة تدميرًا، التي توازي أحد أشدِّ المساعي تدميرًا لتفكيك النظام السياسيِّ والاقتصاديِّ القديم. لا يتمثَّلُ الحدثُ الجديدُ في أنَّ الألفيَّة الثالثة بدأت باتِّساع الهوَّة بين الأثرياء والفقراء، فهذا أمرٌ مفروغٌ منه. الحدثُ الجديدُ هو أنَّ الفقراء لم يعُد لديهم أفقٌ للعيش سوى بموجب النظام الرأسماليّ،

ولا أفق أمامهم للخلاص سوى من خلال النظام الدينيّ. بات الدين يدير التسليم لملكوت إلٰهٍ في السماوات، والتسليم لملكوت إلٰهٍ على الأرض أيضًا. واللاهوت الذي أشرتُ إليه آنفًا يأخذ بثأره. ولكن كما قلتَ، لا شيء مكتوبًا، وما سوف يقع لن يتوقَّفَ عن إدهاشنا. لا أحبُّ تقنيِّي التنبُّؤ. يعملون على الماضي، ولا يرون في الماضي سوى الماضي ذي الرؤية المريحة. الملاحة الارتجاليَّة أقلُّ تقدُّميَّةً وتهوُّرًا، لكنَّها أكثر منطقيَّة، لا سيَّما عندما تتزايد الدوَّامات. يبدو لي أنَّه لا مفرَّ من الحياة على حافَّة الفوضى، وهذا مصير مَن يشعر ـ والكاتب لا يمكنه إلَّا أن يشعر بذلك ـ بالتوازن المتخلخل للخلائق والخَلق جميعًا. فمن الصائب والمحفِّز أن نتذكَّرَ جيِّدًا أنَّه إذا كانت الأمور تجري على ما يرام في مكانٍ مُعيَّن، فإنَّها لا تجري كذلك أبدًا في مكانٍ آخر، وأنَّ اختلال التوازن النائي هو نذير انهيارٍ سينزل بنا قريبًا.

لاجويا: يبدو أنَّ نهاية «صديقتي المذهلة» تتقاطع مع نهاية فكرةٍ عن إيطاليا. ما بدأت تعيشه بعد الحرب العالميَّة الثانية مباشرةً يُظهِرُ علامات تلف. أتساءل ما إذا كان الأمر كذلك حقًّا، أم إنَّ إيطاليا (ربَّما لأنَّها عرضةٌ أحيانًا ـ مثلما يُبيِّن اقتباسي السابق من اعتبارات لينوتشا ـ لاستباقٍ جلفٍ ومكشوفٍ لنقاشاتٍ تُهضَمُ في بلدانٍ أخرى من العالم بأسلوبٍ خطابيّ، وبمظاهر أقلَّ مباشرة، وأقلَّ فضائحيَّة) تبدو في معظم الأوقات موشكةً على السقوط في أحد أشكال الهاوية، فليس من النادر أن نجد الأرض تهتزُّ تحت أقدامنا. وإذا كانت حكاية «صديقتي المذهلة» قد انتهت في صيف العام 1992، أي بعد أن اغتالت المافيا

القاضييْن فالكونه وبورسيلِّينو، فلا بدَّ لهذا أن يعطي نكهة النهاية. ينطبق الأمر ذاته على العام 1994، أو ما بعد زلزال العام 1980. أم إنَّ بلدنا، على العكس من ذلك، هذه المرَّة، يقلب (أو يتظاهر بأنَّه يقلب) الصفحة إلى الأبد؟

فيرَّانتي: لا أرى نهايةً لأيِّ شيء، ولا يستهوينى المتشائمون ولا المتفائلون. ما أحاول فعله هو النظر حولي. إذا كانت الغايةُ حياةً لا أقول سعيدةً إنَّما هيِّنةً على الجميع، فليس هناك نهاية، بل إعادة نظرٍ متواصلةٍ في المسار، الذي لا يخصُّ الحيوات الفرديَّة فحسب، بل الأجيال كذلك كما أسلفت. أنا أو حضرتك ـ أو أيًّا كان ـ لسنا مجرَّد «اللحظة الراهنة»، ولا حتى «العقود الأخيرة».

لاجويا: يُجسِّدُ بلدنا النزعة الأخلاقويَّة الأسرويَّة. الأسرة هي النواة الاجتماعيَّة الأولى التي نستطيع تصوُّرها، وغالبًا ما تكون الأخيرة. لا أعتقد أنَّ ضحالة اهتمامنا ـ من منظورٍ تاريخيّ ـ بالمصلحة المشتركة خارج باب الدار تتناقض مع واقع أنَّ الأسرة هي منطقة نزاعٍ شديد العنف أيضًا. وهذه هي حالة ليلا وإيلينا، باستمرار. لا تكفُّ روابط الدم عن سعيها للقطيعة، وعن سعيها للهيمنة علينا في الوقت ذاته. ويشترط العبور ثمنًا، موافق. ولكن، أما زال الخلاص من الأسرة مستحيلًا في إيطاليا اليوم، من دون العبور، وإن جزئيًّا، بالعنف والمعاناة التي لا طائل من ورائهما قطعًا؟

فيرَّانتي: الأسرة عنيفةٌ في حدِّ ذاتها. عنيفٌ هو كلُّ ما يتأسَّسُ على روابط الدم، أي الروابط التي لم نخترها. روابط

تفرض علينا المسؤوليَّةَ عن الآخر، حتى لو لم نُقرِّر أن نتحمَّلها. المشاعر الطيِّبة والسيِّئة مبالغٌ فيها دومًا داخل العائلة: نؤكِّدُ الطيِّبة بشكلٍ مبالَغ فيه، ونُنكِرُ السيِّئةَ بشكلٍ مبالَغ فيه. الأبُ مبالَغ فيه. هابيل مبالَغٌ فيه بقدر قابيل. المشاعر السيِّئة لا تُحتَمل عندما يُثيرها واحدٌ من أهلنا. يقتل قابيل ليقطعَ رابط الدم في المحصِّلة. لم يعد يريد أن يكون حارسًا لأخيه. الحراسة وظيفةٌ لا تُحتَمل، مسؤوليَّةٌ مُنهِكة. وليس من السهل تقبُّلُ أن تُثارَ المشاعرُ السيِّئةُ لا من جانب الغريب، الخصم ـ الذي يقف على الطرف الآخر من مجرى الماء «خاصَّتنا»، لا يقف على ترابنا، ودمه ليس من دمنا ـ بل ربَّما، وبإكراهٍ أكبر، من جانب القريب، مرآتنا، جارنا الذي يجب أن نحبَّه، نحن أنفسنا. الخلاص الذي لا يُخلِّفُ صدماتٍ غير ممكنٍ إلَّا ضمن نواةٍ توضع فيها المرجعيَّةُ الذاتيَّةُ على المحكِّ باكرًا، ونتعلَّمُ فيها لا أن نحبَّ الآخرَ مثلما نحبُّ أنفسنا ـ فهذا تعبيرٌ خطير ـ بل بناءً على الطريقة الوحيدة المتاحة لضمان متعة الوجود في العالم. ما يُفسِدُنا هو شغفُنا بأنفسنا، وضرورةُ أولويَّتنا وإلحاحُها.

لاجويا: مَن كان مُتشبِّثًا بالحياة إلى أبعد الحدود، لا يكتب الروايات. تبدو لي العلاقة بين إيلينا وليلا نموذجًا أصليًّا بحقٍّ من وجهة النظر هذه. كثيرٌ من علاقات الصداقة ـ العداوة تنحو هذا المنحى. أو فلنقل إنَّها الديناميكيَّة التي تربط الفنَّانين بربَّات إلهامهم، حتى لو كانت الربَّات في هذه الحالة غير سماويَّاتٍ على الإطلاق. بل على العكس، هنَّ أرضيَّاتٌ حتى النخاع، أخذن على عاتقهنَّ مواجهة الحياة، والاصطدام بها بطريقةٍ شاملة. ليلا

هي التي تشعر بأشياء هذا العالم بجذريَّةٍ أكبر. ورغم هذا، ومن أجل هذا تحديدًا، ليست هي التي تُدلي بشهادتها عن هذه الأشياء. ولئن خشيت إيلينا من استطاعة صديقتها، عاجلًا أم آجلًا، تأليف كتابٍ رائع، يُعيد توطيد التناسب بينهما ***موضوعيًّا***، فإنَّ هذا لا يمكن له أن يقع.

إنَّ تصلُّبَ قاعدةٍ كهذه معتادٌ لدرجةٍ تبعث في نفسي الفزع. الشعور بالذنب على شيء، إذا فَقَدَ وجودُهُ أيَّ معنى فجأة، قد يتحوَّلُ إلى تهديدٍ بالنسبة إلينا، وهذه إحدى المفارقات التي أرى أنَّها تُقيِّدُ إيلينا بليلا. فكيف من الممكن أن نحلَّ هذه المفارقة، أو أن نقتنع بها؟ الشهادة نيابةً عمَّن لن يُدلي بها قد تبدو تصرُّفًا ينمُّ عن شهامة، وربَّما تبدو على النقيض من ذلك: دليلًا على عجرفةٍ متمادية، أو قد تصبح (وهذه أشدُّ الفرضيَّات إيلامًا) سلاحًا لجعل الأشخاص الذين نحبُّهم مسالمين، لدرجة أنَّنا قد نستحقهم. فما العلاقة التي تربطكِ بالكتابة من وجهة النظر هذه؟

فيرَّانتي: الكتابة هي تصرُّفٌ ينمُّ عن استعلاء. لطالما عرفتُ ذلك، لذا حاولتُ إخفاء أنَّني أكتب طويلًا، لا سيَّما عن الأشخاص الذين أودُّهم. كنتُ أخشى أن يكشفوني، وأن يستنكروا فعلتي. كانت جين أوستن قد دبَّرَت أمرها بحيث تخفي أوراقها بسرعةٍ حالما يدخل أحدهم الغرفة التي لجأت إليها، وهذا ردُّ فعلٍ أعرفه جيِّدًا. نخجل من أنفسنا على تبجُّحنا، إذ لا شيء، بما في ذلك النجاح، يقدر على تسويغه. وكيفما قلَّبتُها، يبقى أنَّني ادَّعيتُ دومًا حقِّي بسجن الآخرين داخل ما يبدو لي

أنَّني أراه، وأسمعه، وأُفكِّرُ به، وأتخيَّله، وأعرفه. أهي وظيفة؟ أهي مَهمَّة؟ أهي رسالة؟ ومَن ناشدني؟ مَن أوكل إليَّ هذه الوظيفة وهذه المَهمَّة؟ إلٰه؟ شعب؟ طبقةٌ اجتماعيَّة؟ حزب؟ الصناعة الثقافيَّة؟ الأخيرون، المحرومون، وقضاياهم الخاسرة؟ الجنسُ البشريُّ بأكمله؟ ذلك «الفاعل المباغت» الذي هو المرأة؟ أمِّي؟ صديقاتي؟ كلَّا، فاليومَ أمسى كلُّ شيءٍ أكثر عريًا، ومن البديهيِّ أن أكون أنا نفسي قد فوَّضتُني بذلك. أوكلتُ إلى نفسي، لأسبابٍ خافيةٍ عليَّ أيضًا، وظيفةَ أن أسردَ ما أعرفه عن زمني، أي ما صدف أن وقعت عليه يدي، بأصغر تجلِّياته، أي حياة وأحلام وخيالات وتعابير مجموعةٍ صغيرةٍ من الناس، وأحداثٌ جرت في حيِّزٍ محدود، في لغةٍ ذات أهمِّيَّةٍ متدنِّية، وتدنَّت أكثر بسبب استعمالي لها. نميل إلى القول: لا نبالغ، إنَّه مجرَّد عمل. ربَّما أصبحت الكتابة كذلك. الأشياء تتغيَّر، وتتغيَّرُ معها الظروف التي نضعها فيها. لكنَّ الاستعلاء يبقى. أبقى أنا التي تمضي جزءًا كبيرًا من نهارها في القراءة والكتابة لأنَّني كلَّفتُ نفسي بوظيفة السرد. أنا التي لا تقوى على تهدئة نفسها بالقول: إنَّه عمل. منذ متى اعتبرتُ الكتابة عملًا؟ لم أكتب يومًا لكسب لقمة العيش. أكتب لأشهدَ على أنَّني عشتُ، وأنِّي بحثتُ عن مقاسٍ لي وللآخرين، طالما أنَّ الآخرين لا يستطيعون، أو لا يريدون، أو لا يعرفون فعل ذلك. فماذا يكون هذا غير استعلاء؟ وماذا يعني سوى: أنتم لا تستطيعون رؤيتي ورؤيتكم، لكنِّي أراني وأراكم؟ كلَّا، لا مَخرَج من هذا. الإمكانيَّة الوحيدة هي أن نتعلَّمَ كيف نُحجِّمُ ذواتنا، وأن نلقي بذواتنا في الكتاب وأن نبتعدَ عنها، أن

نتعلَّمَ كيف نعتبر الكتابة شيئًا ينفصل عنَّا حالما يُنجَز: أحد الأعراض الجانبيَّة الكثيرة لـ «***الحياة النشطة***[1]».

ملحوظة: أُجرِيَ حوار الأديب نيكولا لاجويا (إيطاليا)، بين فبراير ومارس من العام 2015، وظهر في 3 أبريل 2016 في «La Repubblica»، بعنوان «لماذا أكتب؟ إيلينا فيرَّانتي هي أنا».

وننقل هنا تباعًا مراسلات البريد الإلكترونيِّ بين نيكولا لاجويا وساندرا أوتزولا وإيلينا فيرَّانتي.

3 فبراير 2015

إيلينا فيرَّانتي العزيزة،

أشكر حضرتكِ على موافقتكِ على إجراء هذا الحوار، لكنِّي أودُّ أن أشكركِ أوَّلًا على تأليفكِ عملًا بجمال وقوَّة وإنسانيَّة «صديقتي المذهلة». طريقتكِ في رفع المستوى ـ أو في وضعه حيث يجدر به أن يكون ـ تجعل كلَّ مَن لا يفيد منه مذنبًا. فمثلما سترين، أسئلتي هي أقرب إلى اعتبارات، بداية تأمُّلات. هذه طريقتي للشعور بهذه الرواية، وآمل أنَّكِ ستعتبرينها تأسيسًا لتأمُّلاتٍ إضافيَّةٍ حول العالم الذي أبدعتِه، وكيف يتعاكس هذا العالم مع عالمنا. سررتُ كثيرًا بأنَّ صوتكِ رافقني.

تحيَّة ودٍّ وتقدير،

نيكولا لاجويا

(1) «vita activa» إشارة إلى العنوان المبدئيّ لكتاب الفيلسوفة حنَّة أردنت «الوضع البشريّ» (1958)، الذي تتناول فيه إشكاليَّات الإنسان المعاصر ومفاهيم العمل والأثر والفعل. (المترجم)

27 فبراير 2015

نيكولا لاجويا العزيز،

لا أعرف كيف أعتذر لحضرتك. لقد ثمَّنتُ ملاحظاتك وأسئلتك كثيرًا، وألزمتُ نفسي بالإجابة عليها، لكنِّي أعترف بأنَّني، حتى الساعة، لا أتمكَّنُ من ذلك. ففي البدء أصبتُ بحمَّى شديدة، والآن الجدل الحاصل بشأن جائزة «ستريغا». أشعر بانزعاجٍ وانعدام ثقة، في هذه الأيَّام، حتى إنَّني لم أعد أتمكَّن من كتابة نصف كلمةٍ من دون أن أخشى أنَّها، ما إن تُنشَر، ستُحرَّف أو تُسلَبَ من سياقها عمدًا، لتُستَخدَمَ بطريقةٍ مُغرِضة. لذا كففتُ عن العمل على الإجابات. ذهني ليس صافيًا بما يكفي. إلَّا أنَّني أقرأ روايتك «الضراوة» باهتمامٍ واتِّفاقٍ كبيرَيْن. يبدو لي أنَّني أجد في كلِّ صفحةٍ منها إثباتًا على شغفكَ العظيم بالأدب، إذ سرعان ما لمستُهُ في أسئلتك وفي الطريقة التي حفَّزتْها. سأجيب على الأسئلة بلا شكّ، حتى لو كان ذلك لمجرَّد الثقة التي ألهمتَني إيَّاها، ومتعة الحوار مع حضرتك، ولكن ليس في هذه الفترة المحبِطة. أرجو ألَّا تستاء منِّي، فهذا سيؤسفني.

إيلينا فيرَّانتي

28 فبراير 2015

إيلينا فيرَّانتي العزيزة،

النميمة الأدبيَّة في إيطاليا ليس فيها شيءٌ من الأدب. تستنزف القوى لا أكثر. وبالمناسبة، عندما أرسلتُ إليكِ الأسئلة لم أكن أنا نفسي أعلم بأنَّ دار النشر «إيناودي» رشَّحْتني لجائزة «ستريغا»، وربَّما حضرتكِ أيضًا لم تكوني على درايةٍ بترشُّحك للجائزة. ثم سرعان ما فكَّرتُ، بعد أن بلغني الخبر، بأنَّهم قد يقرأون محادثتنا باعتبارها لحظة تنفيسٍ ولعبٍ نظيفٍ بين كاتبَيْن يخوضان منافسة، يُفضِّلان الحديث عن الأدب حصرًا، لأنَّه الشيء الوحيد الذي يهمُّهما. لكنِّي أفهم أيضًا أنَّ هناك مَن ينتهز أدنى فرصةٍ لزرع

الأقاويل والترَّهات. ورغم هذا سأشارك في قراءات يوم الثالث عشر من مارس. سأقرأ بكلِّ سرورٍ بضع صفحاتٍ من «صديقتي المذهلة» في مهرجان «ليبري كومي» الأدبيّ بروما، وسوف يسرُّني أن تستأنفي محادثتنا في المستقبل. النميمة تنقضي، الكتب الجيِّدة تبقى، والحديث بشأنها لا يفوت أوانه أبدًا.

تحيَّة ودّ،

نيكولا

30 سبتمبر 2015

نيكولا العزيز،

طلبت منَّا كاتبتنا أن نُرفِقَ لك هذه الإجابات على الأسئلة ـ اللاأسئلة التي أجدتَ بها. يبدو لي أنَّ النتيجة حوارٌ مثيرٌ للاهتمام كثيرًا، لكنَّها تطلب ألَّا يُنشَرَ منها شيءُ الآن.

تحيَّةً طيِّبةً منَّا جميعًا،

ساندرا

نيكولا العزيز

كنتُ قد وعدتُك بأنِّي سأحاول الإجابة على أسئلتك ما إن تنقضي موجة الـ «ستريغا». وها قد فعلتُها، لكنِّي أطلب منك ألَّا تنشرَ شيئًا، الآن. بعض الإجابات طويلةٌ بشكلٍ هائل، ومُشوَّشةٌ في بعض نقاطها، وأخشى أنِّي شطحتُ هنا وهناك. سأرسل إليك النصَّ بكلِّ الأحوال، لا لشيءٍ سوى لأنَّ الوعد دَيْن، ولأنِّي أُقدِّرُك أيَّما تقدير.

راعيتُ، بكلِّ سرور، طريقتك بتصنيف الأسئلة بحسب المواضيع. لكنِّي حاولتُ أن أتفكَّر، بغضِّ النظر عن «صديقتي المذهلة»، قدر الإمكان. فمثل جميع الكتب ـ سواء أكانت جيِّدةً أم سيِّئة ـ «صديقتي المذهلة» كائنٌ مرن، ويجب أن يبقى على حاله هذه في نظر القرَّاء، متاحًا لاحتواء بصماتهم

كلِّها. غالبًا ما أقتبس، من باب المرح، الورقة التي كرَّسها رولان بارت لدور س/ز بتعليقه على حكاية «سارازين» لبلزاك. وسواء أكانت مداخلةً نقديَّةً مُسنَدةً أم لهوًا تخيُّليًّا، فإنَّ هذه الورقة هي برهانٌ قاطعٌ على أنَّ النصَّ زاخرٌ بالاحتمالات، وأنَّه ليست الجملة فحسب، وليس الاسم فحسب، إنَّما حتى الحروف، كلٌّ على حدة، يشغل مكانه في الحكاية عمدًا بغية إلهاب ذهن القارئ. لذا فإنَّ القضاء على مرونة الرواية بإبراز «التأويل الأصحّ»، بصفتي كاتبتها، يُعدُّ خطيئةً مميتة. وفي كلِّ مرَّةٍ أقترفها أندم. ومن جهةٍ أخرى، لا بدَّ أن يحدث شيءٌ كهذا هنا وهناك في هذه الحالة أيضًا. ربَّما ينبغي دائمًا أن نُوضِّحَ التالي: ما يتصوَّرُ المؤلِّفُ أنَّه كتبه، لا يضاهي أساسَ ما يتصوَّرُ القارئُ أنَّه قرأه. لا أريد بهذا أن أقول إنَّ ملاحظاتك سلكت اتِّجاهًا خاطئًا، إنَّما أحاول أن أفصل كتابي عمَّا خطر في ذهني، وكتبتُهُ في ذلك الظرف المحدَّد.

إيلينا

1 أكتوبر 2015

ساندرا العزيزة،

أرجوكِ أن تُبلِغي شكري لإيلينا فيرَّانتي. إجاباتٌ عديدةٌ تبدو لي مهمَّة، فضلًا عن كونها رائعة، لأنَّها تتناول موضوعة الكتابة الأدبيَّة (اقتراب الكاتب من الصفحة) بمقاربةٍ من الصعب العثور عليها في النقاش الثقافيّ، لا سيَّما الإيطاليّ.

وفي حال نشر الحوار مستقبلًا: سنفعل ما يناسب إيلينا فيرَّانتي عمومًا. إن كانت تريد أن تُعدِّل، أو تصقل، أو تُنقِّي أفكارها، فلا بأس. المواعيد الأدبيَّة عندي تتغلَّبُ دائمًا على المواعيد الصحفيَّة.

وحتى ذلك الحين، لكِ منِّي أطيب الأمنيات،

نيكولا

الفهرس

خط : لين الجردلي

فرانتوماليا كلمةٌ تضمُّ أحاسيسَ كثيرة، من بينها الإرهاق إلى درجة الغرق في خليطٍ من شظايا حطام. وهي الحالة التي تترصَّدها المؤلِّفةُ لالتقاط الذكريات الحياتيَّة المفتَّتة وتحويلها إلى رواية.

يمدُّنا هذا الكتاب بنموذجٍ مثاليٍّ عن الشغف المطلق بالكتابة، حيث يحملنا إلى مختبر إيلينا فيرَّانتي، لنُلقي نظرةً على الأدراج التي خرجت منها رواياتُها الثلاثُ الأولى، ورباعيَّةُ صديقتي المذهلة (التي تصدَّرت قائمة أفضل الروايات في القرن الحادي والعشرين مؤخَّرًا بحسب النيويورك تايمز).

تُجيب الأديبة على أسئلةٍ كثيرةٍ تردِها من قرَّائها. تتحدَّثُ عن لماذا ينبغي للمؤلِّف أن يتنحَّى ليترك للنصّ أن يشقَّ طريقه بنفسه. تتحدَّث عن الخواطر والمخاوف التي تعتريها حين تتحوَّل رواياتها إلى أفلام. تتحدَّث عن المسرَّات والمتاعب والهموم التي تراود مَن يروي حكايةً ثم يكتشف نواقصها.

تتحدَّث عن حاجة الكاتب إلى اكتساب هويَّةٍ سرديَّة، وعن الكتابة الخفاء بصفتها ضرورةً لا أسطورة. تتحدَّث عن علاقتها بالأمومة، والنسويَّة، والتحليل النفسيّ، والمدن التي عاشت فيها، والطفولة باعتبارها مخزنًا لآلاف الإيحاءات والخيالات. والنتيجة هي هذا الكتاب الفائض بالشخصيَّات والأحداث ليُقرَأ على أنَّه رواية، لوحةٌ ذاتيَّةٌ مشبعةٌ بالحيويَّة السرديَّة لكاتبةٍ قلَّ نظيرها.

دار الآداب